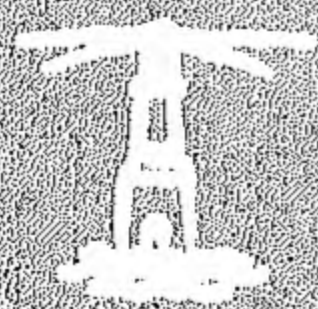
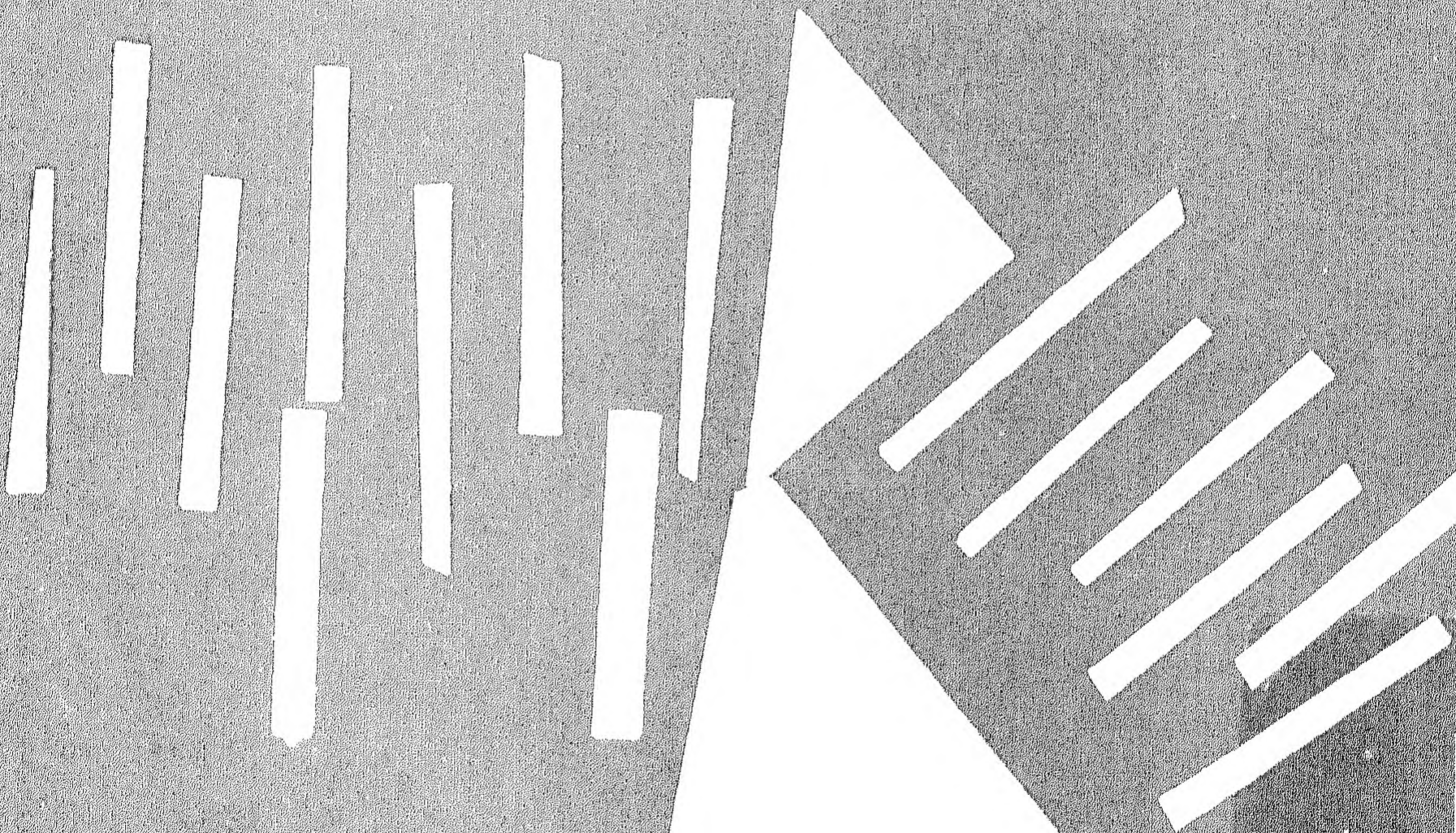


دكتور سعيد حامد الشناج

بانوراما

الرواية العربية الحديثة



دار المعارف





دكتور سيد هamed النسايج

## بانوراما الرواية العربية الحديثة

« إن اعتبر نفسي ، لسكوني روائياً ، أرفع شأناً  
من القديس ، والعالم ، والفيلسوف ، والشاعر . فالرواية  
هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء . . . . . »

دافيد هيربرت لورنس

الطبعة الأولى

١٩٨٠



دار المعارف

لِلنَّاسِ : دار المِعارف ١١١٩ كورنيليس النيل - القاهرة - ج ٢٠٠ ع



## ما قبل الكلام

« بانوراما الرواية العربية الحديثة » : عنوان مقصود ، لكتاب حدد غايته منذ البداية : لا يخلع ، ولا يوهنم بالتواضع : وإنما اتفق العنوان مع موضوع الكتاب ، والإثنان نبعا من رغبة خاصة ، جاءت هي الأخرى تعبيرا عن حاجة ثقافية ، أفرزها واقعنا العربي الثقافي بعامة .

ذلك أن القارئ العربي العام ، أصبح في حاجة إلى تعريفه بالعلوم الإنسانية ، والمعلومات والمعارف الأساسية ، ومكونات الثقافة العامة ، لتنمية وعيه ، ولصقل قدراته .

ومازلنا نسلم بأن الأمية في عالمنا العربي ، ليست بالنسبة التي تدعو إلى الارتياح والاطمئنان . وأن الذين أسعدتهم الظروف ، فنالوا قسطاً من التعليم ؛ يهربون — بمجرد الحصول عليه — من الدراسات والبحوث النظرية . وهي — في كثير من الأحيان — تتعالى عليهم ، وتحديثهم بلغة غير لغتهم . مما قد يدفعهم إلى أن يشعروا حيالها بشئ من النفور ، وعدم الرغبة . فضلاً عن أن الإقبال على القراءة والإطلاع والمعرفة ، يتقلص بشكل مخيف .

والواقع أن مثقفي الأمة العربية هم أصحاب اهتمام شعوبهم بالأمية . واستمرأوا اللعبة فراخوا يصنفون الأمية ، إلى أمية أميين ، وأمية متعلمين ، وأمية جامعيين ، وربما أمية مثقفين أيضاً ، ونسوا في الحقيقة أنهم مسئولون مسئولية مباشرة عن ذلك . فهم يتحدثون بلغة خاصة جداً . وتشتغلهم أمور جزئية وذاتية أبداً . ويتحاورون في مسائل ومشاكل وأمور ، لا علاقة لها بما يجري في مجتمعاتهم مطلقاً . ثم بعدئذ ، يطلبون من المواطن العادي المسكين أن يرتفع إلى مستواهم ليتجادل معهم . دون أن يفكروا — أولاً — في أن يكون هناك قاسم مشترك بينه وبينهم . ولن يكون ذلك إلا بتقديم الأساسيات ، التي يستطيع بعدها أن يفكر معهم فيما يفكرون فيه . وأن يشغل بهم ، وبما يشغلهم ، أو بما يريدون أن يشغلوه به . لأنهم — لو علموا



في مسير الحاجة إلى هذه الجمهرة . أن يكسبوا إلى صدفوفهم . لا أن يجبروها على الابتعاد عنهم . أن يضيفوا إليها ، وأن يزيدوا أعدادها . وأن يتحدثوا بلغة ميسورة الفهم ، حتى تحدث المشاركة ، ويتم الائتلاف .

وليس نجدياً للأمة العربية أن تظل القلة المثقفة فيها تتحدث عن نفسها ، بنفسها ، لنفسها . ولو أن الوضع استمر على هذه الحال ، فإن الحلقة سوف تزداد ضيقاً على المثقفين العرب ، وسوف تتسع الهوة بينهم وبين أهلهم وذريهم ، وشعوب أممهم .

ومن ثم فإن أمل الكثيرين من مثقفي هذه الأمة المخلصين ، أن تخرج بعض البحوث الأكاديمية إلى المجتمع العربي ككل ، حيث القارئ العام ، وأن تقدم إليه ، بأسلوب سهل ، وبطريقة ميسورة مبسطة . وأن يعالج الباحثون والدارسون — الذين أعدوا إعداداً جامعياً — موضوعات وقضايا إنسانية واجتماعية وفكرية وفنية وأدبية ، دون تعقيد أو تزمت .

وفي الإطار الذي يدور حوله موضوع هذا الكتاب . ما أكثر البحوث والدراسات الأكاديمية التي قدمت متعلقة بفن « الرواية » في كليات الآداب بالجامعات العربية . لكنها في الأغلب الأعم ، ظلت قابعة داخل الأسوار العالية المنيع . ولم يستطع بعضها الانفلات والخروج ، حيث الجمهرة القارئة من المثقفين العاديين غير المتخصصين . ولا ينفي هذا — بطبيعة الحال — كونها تتداول بين قلة قليلة . كما لا ينفي عنها أنها تبقى محفوظة ، بجيئة المكتبة الجامعية ، وكأنها شهادات « حسن السير والسلوك » ، التي يتقدم بها أصحابها إلى « الوظائف » ضمن مسوغات تعيينهم ، في بداية حياتهم الوظيفية ، لأنها لا تفيد غيرهم . ثم لا تلبث أن تحفظ بملفاتهم .

دعك أيضاً مما يسمى « الكتاب المقرر » . فهو محدد القارئ ، محدود التأثير ، ضيق الدائرة . فلا هو يتخطى الأسوار ، ولا هو مفيد على المدى البعيد للطلاب أنفسهم . إذ يكون — بالنسبة إليهم — بمثابة أقراص مسكنة أو مخففة للآلام . أو إن شئت قلت : أقراص منع الرسوب في الامتحان . فالطالب — عامداً — يتخلص من الكتاب بعد أداء امتحانه فيه .



ولا ينبغي أن هذا الكتاب يحول الطلاب إلى نسخ كربونية - قل عندنا  
أو كثر - من فكر أستاذهم ، ويدفعهم دفعا إلى عدم البحث والاستكشاف  
في غيره ، وإلى عدم الاطلاع والقراءة في مصادر متعددة ، وتيارات  
متباينة ، وفكر وآراء متصارعة متصادمة ، تثرى عقله ، وتحرك وجدانه ،  
وتشغل ذهنه .

فضلا عن أنه يساعد على الانتقال بالجامعة إلى مرحلة لم تنشأ لها أصلا .  
ولو أنها كانت كذلك في أول القرن ، ما أصبح لنا أساتذة كبار ، وعلماء  
مشهورون ، ومفكرون معروفون ، وأدباء موجهون .

ولك - بعدئذ - أن تطلع على عناوين البحوث الأكاديمية والدراسات  
الجامعية ، التي تناولت فن « الرواية » من قريب أو من بعيد . ستجد أنها  
لا تختلف إلا في العنوان فقط . وربما في تغيير بعض العناوين الفرعية الداخلية .  
ولعل بعضها يبتكر تقسيما مغايرا للفصول والأبواب : فـ « الذاتية » هنا تصبح  
« وجدانية » هناك . و « العاطفية » هنا يكتبها آخر « رومانسية » . و « الماركسية »  
عند واحد تجدها « الواقعية الاشتراكية » عند ثان . و « الترجمة الذاتية » لدى  
باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر . ورواية « النضال الوطني »  
هنا ، هي هي بعينها رواية « الكفاح الوطني » هناك . و « الرواية الاجتماعية »  
ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » !

والأفكار متشابهة ، والآراء منقولة عن الغير غالبا ، والمصادر واحدة ،  
والمراجع لا تتغير ، والأحكام الفنية ثابتة لا تتبدل ، والأسماء التي تتردد هنا  
هي بلداتها الأسماء التي تسجل هناك . وكذلك الروايات ، والتواريخ ،  
بالملايسات : كما أن معظمها يتخذ من مساحة زمنية واحدة ، منطلقا لها .

ناهيك عن : البطل في الرواية ، المرأة في الرواية ، الفلاح في الرواية ،  
العامل في الرواية ، الأرض في الرواية ، المثقف في الرواية ، الواقعية في الرواية ،  
الرومانسية في الرواية ، ما بعد الواقعية في الرواية ، البورجوازي الصغير في  
الرواية . الرواية قبل ثورة ١٩١٩ . الرواية فيما بين الحربين العالميتين : الرواية  
بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . الرواية بعد النكسة . وهكذا . أما نجيب محفوظ ،



لأن له نصيب الأسد في كل ما يقدم من بحوث . يضاف إلى هذا ما يتعلق به وحده من دراسات أكاديمية : ثلاثية نجيب محفوظ . نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية . البطل في روايات نجيب محفوظ . صورة المجتمع المصري في روايات نجيب محفوظ ، إلى غير ذلك مما يؤهم بأن الأدب الروائي العربي نَحْلًا إلا من نجيب محفوظ ،

هذا عن البحوث التي تقدم إلى الجامعات العربية . لأن الجامعة تشترط أن يكون الموضوع - العنوان ، جديداً . ومن ثم فإن الباحث يكتفى باختيار اسم لم يسبق إليه . وكفى الباحثين الجامعيين شر الاختصاص والمكابدة :

ومما يثير الدهشة حقاً ، أنك تفاجأ بعنوان جد غريب ، كالبناء الفنى في الرواية ، أو اتجاهات الرواية المعاصرة ، مثلاً . فتعكف عليهما لتضيف إلى معلوماتك جديداً . ثم تفاجأ بأن الأول تاريخي بحث . وبأن الثاني تاريخي صرف . وبأنهما معاً ، كما لو كانا قد كتبنا من قبل دارس واحد . الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة البحث أو الرسالة . ولا يخرج الثاني عن هذا الإطار ، وإن بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية ، حتى ١٩٦٧ .

لكنهما يتفقان في كل شيء ، في الوقوف عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية . والرواية الواقعية . والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا ، أنهما اعتمدا طويلاً على ثلاثة مؤلفات لناقد واحد . كان الأول صادقاً في تسجيل كتاب واحد منها ، وتعتمد إغفال الكتابين الآخرين ، وهما كتابان مشهوران ، بينما تعالى الثاني ولم يذكر كتاباً واحداً منهما . في حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقرأ ، وأفكاراً ، وآراء . وبعض تأخيص للروايات . وأحكاماً فنية وموضوعية :

ثم ، هل تقدمنا - عربياً - في كل المجالات ، إلى هذا الحد الدقيق من التخصص ، فتفتت المشكلات والقضايا ، والظواهر ، والشخصيات ، إلى ذرات نتفحصها ونتمعن فيها . الدرجة أننا نمزق كاتباً واحداً إلى أشلاء



متفرقة ، يعكف على كل جزء منها عشرات الدارسين في الأدب والنقد ؟ !  
 وهل نخلت حياتنا الأدبية والفنية والثقافية إلا من فن أدبي واحد ، ومن  
 روائي واحد أو اثنين أو ثلاثة ؟ ! وهل القارئ العربي العادي ، لم يعد يشغله شيء ،  
 ولم يعد في حاجة إلى شيء ، قدر حاجته الماسة إلى معرفة هذه الجزئية أو تلك ،  
 عن هذا الكاتب أو ذلك الأديب ؟ ! وهل اندثر تراثنا العربي ، فلم يعد أحد  
 يلتفت إليه : منقباً وكاشفاً ومحملاً ؟ !

إن مثل تلك البحوث — في هذا الميدان — سرعان ما تغدو عقيمة ، لا قيمة  
 لها ، بُعيد الانتهاء من مناقشتها .

ونحن نخدع أنفسنا إذا توهمنا أن المتخصصين يقرأون ما ينتجه المفكرون  
 والأدباء والنقاد . ويزداد خداعنا لأنفسنا إذا اعتقدنا أن من يفترض فيهم  
 ضرورة المتابعة والاطلاع ، يتابعون أو يطلعون . رحم الله أبا الفرج  
 الأصفهاني !

ومع كل هذا ، فما تزال هناك قلة قليلة ، يورقها الشوق إلى القراءة .  
 وتحرقها الرغبة في القراءة . وترهقها — مادياً — هذه الرغبة .

كانت كل تلك الأمور والظواهر في تصوري وأنا أولف هذا الكتاب .  
 بمثل ما كانت تجربتي في الكتابة الأكاديمية والبحوث الجامعية ماثلة أمام عيني ،  
 فأردت الخروج من إطار ما قد تفرضه ضوابط البحوث الأكاديمية ،  
 وحدودها ، وأسوارها المنيع . قاصداً السعي إليك أيها القارئ الكريم ،  
 محاولاً تقديم هذا الجهد إليك .

لم يخطر ببالى قط أن أقدم كتابي هذا إلى تلك الفئة التي تسيطر على  
 صحافتنا اليومية والأسبوعية ، وعلى كل ما يتصل بالأدب فيها . أولئك الموظفون  
 الذين يعملون فيما أسميه « إدارة النقد الأدبي » أو « مصلحة النقد » أو « أرشيف  
 النقد » . تجدهم لا يفرقون بين « النقد » وبين « الدراسة » أو « البحث » :  
 ولا يميزون « التراث » من « المعاصرة » . ولا يعرفون خارج حدود « الشلة »  
 أو جماعة المقهى والمزاج ، أحداً على الإطلاق .



وهؤلاء يتصورون أن الكتابة عن محمد حسين هيكل أو أحمد نخري سعيد أو محمود تيمور نبش للقبور . فالتراث العربي - في نظرهم - لا يدرس . والتراث القريب لا يلمس ، ليس إجلالا منهم ، وإنما - بالتأكيد - جهلا به وبأعلامه . وهم لا يقرأون ما يصدر في إقليمهم من كتب ومؤلفات ، فما بالك بالأقطار العربية الأخرى . وإن قدمت إليهم خدمة ثقافية من هذا النوع ، سارعوا إلى رفضها . مسألة محيرة ، إن دلت على شيء فلأنما تدل على ضيق الأفق حقاً .

والمؤسف ، أن هؤلاء - هنا وهناك - من مواقعهم ، وبأقلامهم ، يعملون عن الجهود المخلصة في الأدب والنقد والدراسة الموضوعية . ومن ثم يزيفون كل عمل ، ويشوهون كل فكر . ويطمسون كل جهد جاد . ما دام خارجاً عن دائرة « شلتهم » أو جماعتهم ، أو مقهاهم .

ولا أظنني متوجه بكتابي هذا إلى بعض محترفي الكتابة ممن يدعون القومية ويلبسون ثيابها في كل وقت ، بمناسبة ومن غير مناسبة . وهم في أعماقهم محليون جداً . لكن مصالحهم الخاصة تفرض عليهم أن يكونوا قوميين بشكل أو بآخر .

ليس إلى أولئك أو هؤلاء فكرت في إعداد هذا الكتاب .

ومع وضوح القصد من تأليفه وتقديمه ، قد يأتي واحد من هؤلاء ليسأل : لماذا وقفت عند فلان بعينه ، ولم تقف عند فلان ؟ ! . وربما يفاجئني ثان بأنه اكتشف كاتباً روائياً لم أشر إليه مجرد إشارة : أو يعاتبني ثالث ، لأنني لم أكتب عنه كما ينبغي . أو يسخر رابع فيقول : ( فلان كتبت عنه أربعة أسطر . وفلان صفحة : وفلان سطرًا . ولم تذكر إلا اسم فلان . أما أنا فلم تذكرني على الإطلاق ، لا إسمًا ولا نتائجًا ) .

قد يأتي من يقول : إن الرقعة المكانية واسعة ومفرطحة . أو إن المساحة الزمانية طويلة وممتدة . أو إن قضية واحدة كانت كافية للدراسة . ولماذا لم



تتناول أدبياً واحداً ، أو جانباً من جوانبه ؟ ! ولماذا لم تتعرض لزاوية واحدة من زوايا موضوع بعينه ، أو جزئية من جزئيات الفن الروائي ؟ وغير ذلك كثير مما نأخذه على الدراسات والبحوث الأكاديمية . وتجدر نماذج لهذا اللون من النقد في كتبي الأخرى ، وفي مؤلفات زملائي . .

صادقاً أصرح لك أيها القارئ الكريم ، أني أول من يعرف جوانب القصور في هذا الكتاب . وأنا ، بعد ، لا أقبس الكتاب والنتاج الروائي بالأمطار والسنتيمترات . ولا أملك جهاز « كميوتر » أعتمد عليه ، وأحصى به ، كما أني لن أثير مشاكل نظرية مجردة . ولن أفتعل مقولات جامدة . ولن ألتقط نقطة ضعف هنا ، فأجسدها وأهول من شأنها . ثم أجعل من « الحبة » قبة ؛ لأؤلف كتاباً حولها . فلولا هذه الحبة — عند البعض — ما كانت تلك القبة .

#### ألم أقل منذ البداية إن هدي محدد ؟ !

وهو تعريف القارئ العام ، والمثقف غير المتخصص ، بهذا الفن الأدبي الذي اصطلح على تسميته بـ « الرواية » . وذلك من خلال هذه البانوراما الشاسعة التي تمتد لتشمل الحديث عن مراحل هذا الفن ، وتاريخه ، وأعلامه ، وأبرز النتاج فيه ، في بعض أقطار عالمنا العربي ،

إني أقصد هذا القارئ الذي ظلمناه بالابتعاد عنه طويلاً ؛ والذي يريد أن يثقف نفسه ثقافة عامة . أما المتخصص — إذا كان قارئاً متابعاً — فعليه أن يذهب إلى مكتبات الجامعات العربية ؛ ليطلع على رسائل الماجستير والدكتوراة التي يجدها مرصوفة رصاً ، حيث يزاحم بعضها بعضاً . وعليه أن يختلف معها أو يتفق . هذا شأنه معها ، وليس شأننا معه الآن .

وهناك أيضاً عشرات الكتب الإنجليزية والفرنسية التي كتبت عن هذا الفن ، فليقرأها . وقد ذكرت عدداً من المراجع التي يمكن الاستفادة منها ؛ إذا رغب القارئ في الاطلاع على موضوع بعينه .



وفيما قبل الكلام ، أود الإشارة إلى بعض الأمور . منها ؛ أني سوف أعرض لفن الرواية في أدبنا العربي الحديث ، بشكل موضوعي ؛ محدداً ملامح واتجاهات هذا الفن في بعض البلدان العربية ؛ بشكل حيادي ؛ لا انحياز فيه إلى بلد دون الآخر ، ولا إلا كاتب بعينه دون غيره . وأظن أن من يضع في اعتباره — أولاً وقبل كل شيء — القارئ العربي العام ؛ في أي مكان وجد هذا القارئ ؛ لن يكون من أصالة موقفه ، أن يخضع المادة للانحياز الأعمى أو للتعصب الإقليمي !

ومنها ، أن كثيراً من إخواننا الذين درسوا الفن القصصي في بعض الأقطار العربية ، ( مثل : د . يوسف عز الدين في العراق ؛ د . محمد يوسف نجم في لبنان . ود . محمد زغلول سلام في السودان . ود . عبد الإله أحمد في العراق . ود . شاكر مصطفى في سوريا . ود . سهيل إدريس في لبنان ) تناولوا الفن القصصي بمعناه العام ، لكنني هنا حريص على أن أعرف بفن الرواية فقط .

وأحسب أننا لم نعد بحاجة إلى التفريق بين فنون الأدب القصصي . ويصبح الخلط العامد ، أو المزج الغافل ، أمراً مرفوضاً حتى من قبل الجمهرة القارئة ، التي تتلقى — يومياً — الرواية على أنها رواية طويلة ، والقصة القصيرة من حيث هي قصة قصيرة وليست رواية ولا مسرحية ، والأفصوصة على أنها لون خاص وشكل متميز من الشكليات السابقة .

ومنها أن البعض حين يدرس القصة والرواية في سوريا أو لبنان أو العراق ؛ فإنه يتناول الكتاب المهاجرين باعتبارهم ينتهون إلى واقعهم الجديد ، أو إلى مهاجرهم . ولم أفعل ذلك ؛ ولكني آثرت أن أتناولهم معتمداً على جنسيتهم الأولى المعترف بها ، وعلى موطنهم الأصلي ، وببشأنهم التي ولدوا فيها ونهلوا منها في المراحل الأولى من حياتهم . ثم يأتي بعد ذلك إسهامهم الحقيقي ووجودهم الفعلي وتأثيرهم .



ثُمَّ كَثِيرٌ مِنَ الدَّارِسِينَ يَعْتَبِرُونَ « غَادَةَ السَّمَان » لِبَنَانِيَّةٍ . وَهِيَ سُورِيَّةُ الْأَصْلِ . وَالْمُؤَثَّرَاتُ الْأُولَى الَّتِي وَجَّهَتْهَا فِي سُلُوكِهَا وَفِكْرِهَا وَأَدَبِهَا ، مُؤَثَّرَاتٌ - لَاشِكْ - سُورِيَّةٌ ، دَفَعَتْ بِهَا - سَلْبًا أَوْ إِبْجَابًا - إِلَى اخْتِيَارَاتٍ - فِي الْحَيَاةِ وَالْفِكْرِ - مُعَيَّنَةٍ .

وَالْبَعْضُ يَعْتَبِرُ « حَلِيمَ بَرَكَاتٍ » فِلَسْطِينِيًّا . وَرَغْمَ أَنَّهُ مَوْلُودٌ بِجَبَلِ لُبْنَانَ ، وَيَعْمَلُ فِي لُبْنَانَ ، وَيَتَأَثَّرُ بِالْحُلُوِّ الْفِكْرِيِّ الْعَامِ فِي لُبْنَانَ ، وَيَنْشُرُ كُلَّ كِتَابَاتِهِ هُنَاكَ ، فَضْلًا عَنْ كَوْنِهِ مِنَ الْقَوْمِيَّينَ السُّورِيِّينَ .

وَهُنَاكَ مِنْ يَتَنَاوَلُ « وَدَادَ سَكَاكِينِي » عَلَى أَنَّهَا مِصْرِيَّةٌ ، بَيْنَمَا هِيَ سُورِيَّةٌ قَلْبًا وَقَالِبًا ، وَكِتَابَةٌ ، وَكَذَلِكَ الْحَالُ بِالنِّسْبَةِ إِلَى « غَالِبِ هَلَسَا » .

وَفِيهَا يَتَعَلَّقُ بِإِخْوَانِنَا الْفِلَسْطِينِيِّينَ ، فَإِنَّ الْمَشْكَلَةَ تَبْدُو شَدِيدَةً الْقِسْوَةَ ، فَهُنَاكَ مِنْ ذَكَرَ ( نَوَافَ أَبُو الْهَيْجَاءِ - يَوْسُفَ جَادَ الْحَقَّ - فَيَصِلُ حُورَانِي ) عَلَى أَنَّهُمْ سُورِيُّونَ ، كَمَا أَنَّهُ يَوْجَدُ مِنْ يَصْرُ عَلَى أَنَّ « جَبْرًا إِبْرَاهِيمَ جَبْرًا » عِرَاقِيٌّ .

وَلَا يَخْفَى أَنَّ هَذِهِ « الْبَانُورَامَا » هِيَ مُحْصَلَةٌ تَعَامَلُ طَوِيلٌ مَعَ فَنِّ الرِّوَايَةِ الْعَالَمِيَّةِ بِصِفَةِ عَامَةٍ ، وَمَعَ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ بِصِفَةِ خَاصَّةٍ . مُحَاوَلَتٌ فِيهَا الْإِفَادَةُ مِنْ خَبَرَاتِي وَمَتَابِعَتِي النَّقْدِيَّةِ لِلنَّتَاجِ الرِّوَائِيِّ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ ، الَّذِي يَصْدُرُ تَبَاعًا هُنَا وَهُنَاكَ ، مُسْتَنَدًا إِلَى مَعْرِفَةٍ صَحِيحَةٍ بِالْكِتَابِ أَنْفُسِهِمْ ، وَبِنَوَازِعِهِمْ ، وَبِمَيُولِهِمْ ، وَبِثَقَافَتِهِمْ : وَهُوَ مَا سَاعَدَ عَلَى تَحْدِيدِ مَسَارَاتِهِمْ ، وَضَبْطِ مَرَاكِزِهِمْ الْفَنِّيَّةِ ، وَالِدَوَافِعِ إِلَى أَنْجَاهَاتِهِمُ الْمَوْضُوعِيَّةِ .

وَرَغْمَ مَا صَدَرَ حَوْلَ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ مِنْ دَرَأَاتٍ مُتَفَرِّقَةٍ ، تَتَنَاوَلُ أَدِيبًا رِوَائِيًّا ، أَوْ ظَاهِرَةً فَنِّيَّةً ، أَوْ مَرَحَلَةً تَارِيخِيَّةً بَعْضُهَا ، فَلِأَنِّي أَزْعَمُ أَنَّهُ لَا تَوْجَدُ دَرَأَةً وَاحِدَةً تَتَنَاوَلُ هَذَا الْفَنَّ فِي شَعُولِيَّةٍ ، مُحَاوَلَةٍ التَّأَصُّلِ لَهُ ، وَتَتَّبِعُ مَرَاكِزَهُ ، وَتُعَيِّنُ أَنْجَاهَاتِهِ ، عَلَى مُسْتَوًى الْخَرِيطَةِ الْعَرَبِيَّةِ كَكُلِّ : أَوْ فِي الْبُلْدَانِ الَّتِي شَهِدَتْ ازْدِهَارَهُ عَرَبِيًّا .



ومن ثم جاءت هذه «البانوراما» . وقد اجتهدت في أن تقدم رؤية متكاملة عن حركة الرواية العربية الحديثة . منذ نشأتها حتى الآن .

: فقد تعرضت في فصولها الخمسة للرواية العربية في كل من : مصر والشام والعراق والمغرب العربي ثم السودان . وكان اختيار هذه الأقطار ، إما بسبب ذبوع الرواية فيها . وإما لأسبقيتها في الظهور . وإما لكثرة كتابتها ، أو جودة النتاج نفسه . وإما لأن القراء والباحثين لا دراية لهم بالنتاج الروائي فيه قطر منها ، فسعيت من أجل التعريف به . وهذا يحدد تطبيقاً له في المغرب العربي الذي يجهل حركة الرواية فيه ، جل القراء والباحثين في المشرق العربي .

هل أصبح في حاجة — بعدئذ — إلى القول بأن هذه البانوراما ، اضطررتني إلى الاطلاع على كل ما صدر في العالم العربي من روايات ١٩٠٠ . كما أني قرأت كل ما كتب حول الأدب العربي الحديث في عالمنا العربي . وبالطبع ، كل الدراسات والبحوث والمقالات النقدية التي تناولت الرواية العربية من قريب أو من بعيد .

وقد أثبت المصادر الأساسية من الروايات في متن الكتاب : مرتبطة باسم مؤلفها ، وستة صدورها . وهذا يساعد على أن تكون حركة الرواية العربية الحديثة واضحة المعالم أمام القارئ ، أولاً بأول .

وتبين هذه «البانوراما» أنا لا انفصل الفن عن مبدعه ، ولا عن الظروف التي تحيط بهما معاً . فقد كنت أهتمدي بروؤية واعية . وبثقافة شاملة ، وبإحاطة تامة بالتيارات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها مجتمعاتنا العربية . وقد استخدمت جميعاً بحيث تشكل الخلفية الراسخة التي تكمن وراء الأحكام النقدية . دون أن تكون عبئاً على الكتاب أو على القارئ أو علينا في آن معاً .

وكل ما أريده .. بعدئذ .. هو أن أكون صادقاً مع عنوان الكتاب . ومع نفسي . ومع المادة التي توفرت لدي ، وأردت تقديمها بأمانة وموضوعية وشمولية . ومع القاعدة القارئة التي جعلتها هدفاً رغبته في الوصول إليه .



أقول هذا وأنا أخشى ألا أستطيع .  
 وإن لم أوفق ، فعلى أنها خطوة على الطريق .  
 تعالوا بنا ، إذن ، إلى الكلام في موضوعنا .  
 وربما نلتقى بعده .

دكتور سيد حامد النسيج

الدق في ١٦ أكتوبر ١٩٧٨







# الفصل الأول

الرواية العربية في مصر

لماذا البدء بالرواية العربية في مصر ١٩ ونحن بصدد الحديث عن الرواية العربية الحديثة والمعاصرة . سوال قد يتبادر إلى ذهن القارئ لأول وهلة .

نحن نرى أن دور مصر ، فيما يتصل بفن الرواية العربية ، يشبه إلى حد كبير دور إنجلترا فيما يتعلق بالرواية الأوروبية عموماً . فقد كانت إنجلترا رائدة في هذا الميدان ، وكذلك كانت مصر . وإذا كانت الرواية العالمية قد استغرقت ما يقرب من القرنين ونصف القرن ، منذ دانيال ديفو ، حتى تجارب الستينيات والسبعينيات من هذا القرن . فإن مصر استطاعت أن تستوعب هذا التراث الروائي العالمي ، بأعلامه ، وأشكاله الفنية ، واتجاهاته الموضوعية ، في نصف قرن على وجه التحديد . وهي التي تنهت إلى هذا الفن الجديد ، ثم نهت إلى ضرورة خلق مثيله في مصر ، وفي العالم العربي .

أثرت مصر في بقية بلدان الوطن العربي عن طريقين : الترجمة أولاً ، والتأليف الروائي ثانياً . يعترف بذلك كل الباحثين والدارسين العرب ، ويؤكد ذلك الدكتور عمر الطالب ، في مؤلفه عن « الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث » قائلاً : ( كان للترجمات العربية في مصر ولبنان أثر كبير في توجيه القاصين الناشئين في العراق الذين تعرفوا على آثار القاصيين أمثال تولستوى وديumas عن طريق الترجمة ) . ثم يستمر في تأكيد على أنه : ( كان مصطفى المنفلوطي عاملاً مساعداً في تقوية أثر المدرسة الرومانتيكية بمسكن أسلوبه في نفوس قارئيه فأقصى أكثر الكتاب قراء ) . ص ٣٩ .

ويذكر الدكتور شاكر مصطفى في كتابه ( القصة في سوريا ) أنه



( كانت الحركة القصصية المنطلقة في مصر ولبنان ذات تأثير كبير أو تعتبر رافدا من الروافد الهامة التي دفعت إلى الاهتمام بالفن القصصي في سوريا بعامة والرواية بخاصة ) . ص ٦٣ . ولا يختلف معه إطلاقا الدكتور حسام الخطيب في مؤلفيه ( سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ) و ( الرواية السورية في مرحلة النهوض ) حيث ينص على أن من العوامل التي ساعدت على نهضة الرواية السورية هو تعمق الاتصال بالنماذج الروائية المصرية ، وأن الرواية السورية تأثرت تأثراً واضحاً بالكتاب المصريين . بل إن كبار الكتاب المصريين كانوا يقدّمون للروايات السورية . يذكر منهم محمود تيمور ، ويوسف إدريس .

وليس من شك في أن مصر ، والمناخ الثقافي والروائي معا ، قد ساهما في تكوين « عبد الحميد بن جلون » كاتب الرواية المغربية . فقد مكث فيها طوال الفترة التي بدأ يكتب فيها قصصه ورواياته . ومعروف أن مجلة ( الثقافة ) القاهرية ، تبنت نتاجه ، وهي التي صقلت موهبة عبد الكريم غلاب . بل أنا نرى أنه في روايته ( دفنا الماضي ) ، و ( المعلم على ) كان يحاكي الكاتب العربي المصري « نجيب محفوظ » . ويعترف بذلك « أحمد المديني » صراحة ، في مجلة ( الأقاليم ) العراقية . عدد يوليو ١٩٧٧ حيث يقول : ( ومن الهام وإثارة الانتباه أن فنون القول الحديثة في المغرب مدينة في ظهورها إلى الأدب المشرق وما كان يصدر في مصر خاصة ، ويظهر في مجلاتها وكتبها وصحفها . لقد توجه أدباؤنا في مطلع نهضتنا الحديثة أو بالأحرى بداية إشعاع الفكر التقدمي في بلادنا إلى ماديجه إخوان لهم في مشرق العروبة وعكفوا عليه يستنسخونه حرفيا تارة ويقلّدونه تقليدا شائها مرة وحاذقا مرة أخرى ) .

ويرتفع الباحث السوداني الدكتور بابكر الأمين الدرديري ، معرفة الكتاب السودانيين فن الرواية إلى مصر . فإن ارتباط السودان الثقافي العربي دفعه إلى مصر التي كانت القبلة الثقافية التي تعلقت بها أنظار الشباب الثائر المتعطش ( م ٢ - للرواية الحديثة )

للعلم والمعرفة ، مما دفعهم إلى قراءة الأدب المصري ، وكانت مصر سباقة إلى فن الرواية ، كما أن الأساتذة المصريين الذين كانوا يدرسون في كلية (غردون) وجهوا الطلاب والكتاب نحو المنقوطة وتيجور والمازني وهيكول ولاشين . ثم إن هجرة المثقفين السودانيين في ١٩٢٣ ، اتجهت أول ما اتجهت إلى مصر (١) .

ولو أننا تتبعنا كل ما ذكره النقاد والباحثون ، في هذا المجال ، لدفعنا القارئ - من حيث لا ندرى - إلى الملل ، وربما إلى النفور والضيق . فالشواهد كثيرة ، والحقائق التي لا تقبل الجدل دامة . إن الخط العام الذي سارت فيه الرواية العربية في مصر ، هو نفسه ، ما التزمته الرواية العربية عموما . وذلك منذ بدايات عصر النهضة ، وأواخر القرن التاسع عشر . حين أخذت تظهر محاولات التخلص من أثر الكلاسيكية ، والتقاليد الأدبية القديمة . وتجارب الكتابة على نهج المقامات العربية القديمة . تجارها في مصر ثم نظيرها في العراق وفي لبنان وفي سوريا .

ولادة الرواية الفنية الحديثة في مصر كانت بتأثير من الرواية الأوروبية ومن الروايات الرومانسية بخاصة ، كذلك كان الحال في لبنان والعراق وسوريا . وإن أي تطور عالمي في شكل الرواية أو في مضمونها ، ينعكس أول ما ينعكس على الرواية العربية في مصر . وبعدها تنطلق الإشعاعات إلى غيرها من الشقيقات العربيات . حتى وإن سبقت « بيروت » في فترة من الفترات إلى الترجمة مباشرة ، وربما في نفس الأسبوع الذي تصدر فيه الرواية الأوروبية . ذلك أنه ليس لديها المبدعون الخالقون المهارون الذين يمكن أن تمتد إشعاعاتهم إلى إخوانهم الأقربين ، والذين يمكن أن يكون لهم رصيد عربي ، يجعل الكتاب في باقي البلدان العربية ، يقبلون عليهم ،

(١) يذكر ذلك صراحة في أكثر من موضع من رسالته : « الرواية السودانية الحديثة » .  
مخطوط بكلية الآداب . جامعة القاهرة . ١٩٧٥ .



ويشقون في تجاربهم الجديدة ، ومن ثم يأمنون إلى محاكاتهم .

وهل ننسى بعده ، أن مصر هي الأكثر عدداً ، من حيث الكتاب ؛  
ففي مصر عدد لا يحصى من كتاب الرواية : وهي حريصة دائماً على أن  
تكون مركز الإشعاع الفني والأدبي والفكري . وقد كانت كذلك فعلاً من  
خلال طه حسين ومحمود تيمور وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم .  
فلماذا تكون الرواية بدعاً ؟ ! أو ليس هؤلاء هم الرواد الأول الذين  
بدأوا مغامرة الكتابة الروائية ؟ ! .

• • •

وأظننا لسنا في حاجة إلى مزيد من الإيضاح ، وإن كنا من طرين إلى  
أن نبدأ الشوط من أوله : وقبل التعرف إلى خطوات هذا الفن في مصر ،  
وأمام هذا الكم الهائل من النتاج ، وهذا العدد الكبير من المنتجين ، أرى  
أن نيسر الأمر قليلاً . فنقسم الشوط إلى مراحل ، ونبين من خلال النصوص  
الروائية ، وما كتبه الكتاب أنفسهم في مجالات أخرى غير الرواية ، ملامح  
كل مرحلة ، فنياً وموضوعياً .

وفي تصوري أن المرحلة الأولى تضم كل ما كتب من روايات ، حتى  
١٩٣٩ . أي حتى بداية الحرب العالمية الثانية . فقد أثرت الحرب عالمياً  
وعربياً . ولنتفق على تسمية هذه المرحلة بـ « مرحلة المغامرة الفردية » .  
أما المرحلة الثانية فإنها تبدأ بقيام الحرب الثانية وتنتهي بقيام ثورة ٢٣ يوليو  
١٩٥٢ . ولنتعلق عليها « مرحلة التحول والاستكشاف » . والمرحلة الثالثة  
— فيما أعتمد — هي التي تنطلق مع الثورة ، وتتوقف عند نكسة ٥ يونيو  
١٩٦٧ . ولتكن « مرحلة الوعي والانطلاق » . بعده تبقى مرحلة ما بعد  
١٩٦٧ وهي « مرحلة التجدد والاستمرار » . وهكذا تتحدد محطات  
للوقوف ، حتى لا نتوه في سراديب وأزقة ضيقة ، تطمس أحياناً معالم  
الطريق الصحيح الواضح .

شهدت المرحلة الأولى تجارب ومحاولات رفاعة رافع الخلطي ، وعلى مبارك ، وحافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، وأغلبها صدر أواخر القرن الماضي . وكانوا جميعاً يحاولون تعليم القراء ، أو نقل بعض صوره وظاهر الحضارة الغربية . إلى ذهن القارئ العربي في مصر . أو بث بعض القيم الأخلاقية والدينية . وتوسلوا إلى ذلك بلغة رصينة ، وبأقوال الحكماء والنقهاء ، والرسل والأنبياء ، وبشعر الشعراء العرب القدماء . وبذكر وقائع من التاريخ . غير أن صورة الرواية بقيت الفنية ، وتقاليدها التي تعارف عليها النقاد ، كانت خافية عن كتاباتهم تماماً . إذ كانوا مشدودين شداً إلى القديم ، مهما كانت درجة وعيهم وتطور فكرهم . فالخلطي ماوى كان سابقاً عصره وزمائه ، تقدماً في نظرتهم إلى السياسة والديمقراطية ، والمرأة ، والعلم . لكنه فنياً ، وبالذات في الجوانب الروائية ، لم يقصد أن يكون كاتباً روائياً . فلم تأت كتاباته روائية .

كذلك الحال بالنسبة لعلى مبارك ، وحافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، والأخير ان لم تشغلهما قط فكرة أن يكونا روائيين ، إذ سعد الأول بلقب شاعر النيل ، واطمأن الثاني إلى أنه أمير الشعراء . والشعر في ذلك الحين كان هو الفن المرغوب . وهو الذي يستند إلى إرث عظيم . والناس ينظرون إلى الشاعر نظرة تقدير ، والصحف تقبل على نشر قصيدة كاملة في صدر صفحتها الأولى . لكنها لا ترحب إطلاقاً بنشر سلسلة متتابعة من الحلقات ، تكتمل في النهاية ، لتسلي القارئ أو تمتعه ، بعد فترة تناول . والمتأقون أنفسهم ، تربت أذواقهم على الشعر الذي كانوا يتلقونه في المدارس . أو الذي ينشده الشعراء الشعبيون . أو الذي يردده الوعاظ في المساجد .

لكن كاتباً من كتاب هذه الفترة هو « محمد الماويلحي » نشر في صحيفته كان يملكها والده ( مصباح الشرق ) فصولاً من عمل مطول أسماه « حديث عيسى بن هشام » بين سنتي ١٨٩٨ . ١٩٠٠ . أتاحت له فرصة الاستمرار في الكتابة والنشر : لأن والده هو مالك الصحيفة . كما أن والده سبقه إلى



هذا الطريق . حين بدأ منذ العدد رقم ٦٠ الصادر في ٢٢ يونيو ١٨٩٩ .  
 ينشر « حديث موسى بن عصام » متأثراً بأسلوب المقامة العربية . مهتماً  
 بالسجع : محتفلاً بالاستعارات والتشبيهات والكنائيات . مكدهم فيها الحكم  
 والمواعظ والأمثال . ومستشهداً بالكثير من الآيات القرآنية ، والأحاديث  
 النبوية ، والشعر التقليدي .

في هذا الجو - جو المقامة العربية القديمة - نشر محمد المويلحي  
 « حديث عيسى بن هشام » . تخير لمقالاته أو مقاماته ، بطلاً يمثل  
 الأرستقراطية الدخيلة ، ويشخص الماضي القريب . فانتقى قائداً تركياً ،  
 بعثه من قبره . ونحى إلى جانبه شخصية استمدتها من تقاليد المقامة هي  
 شخصية « عيسى بن هشام » ، ووفق بينهما : وجعل الثاني يمثل الحاضر  
 وجميع الطوائف الفكرية والاجتماعية . ولم تكن الشخصية الأولى تأتي  
 بالعجيب من الأحوال والأفعال ، كشخصية الصعلوك في المقامة القديمة ،  
 وإنما كان قطعة من الماضي تفاجئها الدهشة أمام الحاضر . ولا تستطيع أن  
 تتصرف في كل موقف تصرف الأسوياء الذين يعيشون عصره .

وإلى جانب هاتين الشخصيتين نواجه أنماطاً من الناس ، بين ذكور  
 وإناث . من رجاء الشرطة ، والقضاء ، والعلماء ، والسراة . ثم شخصية  
 العمدة نجدها وقد احتلت جانباً لا بأس به من المقامات .

ولقد أعانت الصحافة محمد المويلحي على أن تكون كل مقامة من مقاماته  
 مستقلة إلى حد ما ، عما قبلها ، وعما بعدها . ولكنه مع ذلك استطاع أن يمثل  
 خطة عامة لمقاماته قبل أن يذشها . فكانت إلى جانب هذا الاستقلال في كل مقامة  
 وحدة تربط حلقاتها وتجعل سياقها متتابعاً . بيد أن هذا السياق لم يكن  
 نمواً في الشخصيات ، أو تطوراً في الأحداث ، وإنما كان مجرد انتقال من

موقف إلى موقف (١) إبرازا للتناقض بين اخلاصة الحادة ، والحديد الدخيل .

ومهما يكن من شيء ، فإن «حديث عيسى بن هشام» يصف أشياء متفرقة لا يجمعها البطل . دون أن تنتظمها وحدة فنية . فالحديث في شكله وفنيته ، لا نستطيع القول بأنه مطابق لما اخذناه عن الرواية الأوربية . إنما الذى لا شك فيه ، أن بعض عناصر الفن القصصى كانت متوفرة فيما كتب . فنظف عنده بالتشويق . وبمحاولة رسم الشخصيات . وبإعقده . وإنما الذى ينجعل حديث عيسى بن هشام أقرب إلى مقامات الحريري منه إلى أية رواية فنية ، إيثارة الأناقة في التعبير ، وسيره على نهجها . وإن كان قد اجتهد في تطويرها وتهذيبها بفضل تأثره بالثقافة الفرنسية ،

والمولى على كان ناعما في حياته الخاصة . مرتبطا بالأسرة العلية ، ومن ثم جاءت عنايته بالطبقات العليا ، التى يأخذ عليها ، التبذير ، وشرب الخمر ، وتقليد الأجنبي ، والجرى وراء النساء . وهى نظرة أخلاقية . فى حين نظر إلى الطبقات الفقيرة بازدراء واحتقار . لأنه لم يشعر بهموم أفرادها ومآسهم اليومية . لذا فإنه اتخذها وسيلة للفكاهة والسخرية .

الأهم من ذلك كله أنه لم يطلق على كتابه مصطلح «رواية» ولا «قصة» ، وإنما أسماه «حديث عيسى بن هشام» ، وقد أخذ ذلك من المقامة . فهى أحاديث تلقى فى جماعة . ثم إنه اختار أن يكون «الحديث» لعيسى بن هشام ، بطل مقامات بديع الزمان الهمداني . وعلى العموم فهو من أنضج المحاولات التى تأثرت بأسلوب المقامة . وقد لفت إليه الأنظار من هذه الناحية فقط . وليس لأنه رواية . ولا لأنه وضع أساس الواقعية فى القصص

(١) «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» - د. سيد حامد الساج . دار انكاتب العربى



المصري ، كما يقول أحد الدارسين . (١) لقد كان يغامر في جزيرة محاطة  
بسياج قوى ، وبأسوار عالية ، وضع أساسها منذ القرن الرابع الهجري .  
ولم تترك له متنفسا ، ينقله من خلاله إلى الشكل الغربي الحديث للرواية .

ويلد لبعض النقاد والباحثين أن يتقبلوا عادة من الحديث عن  
« محمد الموراني » إلى « محمد حسين هيكل » صاحب رواية « زينب »  
١٩١٢ . وكأن الساحة قد خلت تماما من مغامر بن جدد . أو كأنها - زينب -  
كانت طفرة بعد « حديث عيسى بن هشام » لم تسبق بمقدمات وارهاسات .  
الحق أن مثل هؤلاء النقاد والباحثين ، ومن أتى بعدهم ، قد استكانوا إلى  
ما انتهى إليه غيرهم . دون أن يكلف الجدد أنفسهم عناء البحث والكشف ،  
فقد تحولت بعض الأحكام عندهم إلى ما يشبه الحقائق المقدسة .

ومن ثم نراهم يغفلون - عامدين - رواية « علواء دنشواي » ١٩٠٦  
للكتاب محمود طاهر حقي . وهي رواية وطنية ، موضوعها مأساة دنشواي .  
بمعنى أنه استمد مادته الفنية من الواقع الآتي الذي عاصره . ومن حادثة  
تاريخية حقيقية تجسد لنا صورة الاستعمار الإنجليزي البغيض . وعنفه في  
معاملة المصريين ، والفلاحين منهم بخاصة . ذلك أن بعض الضباط الإنجليز ،  
كانوا يصيدون الحمام في قرية « دنشواي » . فأصابوا بنيران رشاشاتهم  
خلال فلاحى القرية . الذين انطلقوا وراءهم . فهرعوا مذعورين ،  
ليختبئوا . فأصيب واحد منهم بضربة شمس أردته قتيلاً . بينما شب حريق  
هائل في جرن أحد الفلاحين ، وصرعت زوجته .

وما إن طيرت الأنباء إلى « اللورد كرومر » حتى أمر بانهقاد المحكمة  
المخصوصة « في القرية ذاتها . وحكمت بالإعدام على مجموعة من الأهالي ،

(١) « الأدب في عالم متغير » - د . شكرى عياد - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

وبالسجن للبعض ، وبالجلد للبعض الآخر ، على مرأى ومسمع من أهالى القرية .

والكاتب لم يكتف بهذا الجانب التاريخى الواقعى ، ولكنه مزجه بقصة حب عادية بسيطة بين « ست الدار » و « محمد العهد » . هذا الحب الذى يتعرض له « أحمد زيدان » أحد فتيان القرية الذى فشل فى أن يحظى بعطف « ست الدار » . فتأكله الغيرة ، ويعميه الحقد ، وتدفعه الرغبة الشخصية ، إلى أن يقوم بوشايته ضد والد « ست الدار » ، إذ يدعى أنه كان واحدا من الفلاحين الذين هاجموا الإنجليز ، وتعرضوا لهم ، مما أودى بحياته ! ورغم أن الحدث الأسامى واقعى ، فإن الكاتب تقى أن تكون قصة الحب واقعية . وكاد يقسم بأغلظ الإيمان أنها من الخيال . ذلك أن المناخ العام ، والتقاليد المتحكمة ، لم تكن تسمح بهذه العلاقة العاطفية واقعية ، فنيا .

ونلاحظ أن الكاتب اختار بناءه الفنى للرواية ، من جلسات السمر التى يتبادل فيها الفلاحون المشورة والهموم . ونراه يجعل السرد بلغة عربية فصيحة ، بينا الحوار يديره باللهجة العامية . ويعلل ذلك بقوله : ( إنى تعمدت الكتابة باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس ، وعبرة « طبق الأصل » لمحادثة سكان القرى ) . وهو منذ البداية كان متعمدا كتابة « رواية » مسرح أحداثها قرية مصرية محددة . فقد دفعته الحادثة الواقعية ( لوضع رواية تكون تاريخا لهذه الحادثة السيئة ) ، وللتعبير عن البطولة الشعبية غير المنظمة . ومن هنا فإنها بلورة إيجابية متقدمة فى تاريخ الرواية المصرية . تحمل فى أعطافها مضمونا ثوريا . وتتخلص من بعض الشوائب التى علقبت بحديث محمد المويلحى . وتسبق هيكلا إلى الريف من ناحية ، وإلى الحوار العامى من ناحية أخرى .

ونشير إلى كاتب ثان نحمل عبء المغامرة الروائية وحده . أحسب أن نبدأ لم يلتفت إليه . وأن اسمه لم يرد فى أى من المؤلفات التى استكانت



لما صنعته لنفسها من حقائق . اسمه ليس اسماً نثياً لامعاً . ولو كانت قد سلطت عليه الأضواء لأصبح اليوم مشهوراً . إنه « الكاتب البليغ عبد الحميد خضر البوقرقاصى » . كما هو مثبت فى الصفحة الأولى من روايته ( القصاص حياة ) (١) . وقد صدرت فى سبتمبر ١٩٠٥ . ويشير المؤلف إلى أن له رواية أخرى بعنوان ( حكم الهوى ) صدرت فى ١٩٠٤ .

و كما أن محمود طاهر حقى إسند فى ( علماء دنشواى ) إلى واقعة تاريخية وطنية ، فإن « عبد الحميد البوقرقاصى » إسند إلى واقعة اجتماعية ، وحادثة حقيقية حدثت يوم الأربعاء الموافق ٢٧ أكتوبر ١٩٠٣ (٢) . فى بلدة « أبو قرقاص » من أعمال مديرية المنيا - جمهورية مصر العربية . وقد تصدرت الكتاب كلمة ( رواية ) مكتوبة بشكل لافت ، وبخط كبير . بينما العنوان بحروف الطباعة العادية . وتحت العنوان مباشرة ، ينص المؤلف على أنها : ( واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية ) والرواية تقع فى ٨٨ صفحة من القطع المتوسط .

والكاتب يقسم روايته إلى سبعة أجزاء . تنلج تحت كل جزء بضع فصول . وما الفصول إلا مواقف متكاملة ، تضيف إلى الحدث الرئيسى ، وتساعد على رسم صورة عامة للبيئة النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية . وفيما قبل بداية الجزء الأول ، نلتقى مع المؤلف لقاءين قصيرين : الأول يضع له عنوان « كلمة قبل الشروع » . استغرقت صفحة واحدة : بين فيها حرصه على تقديم تلك الحادثة تقديماً فنياً صادقاً . إيماناً بأنه ينبغى ألا تمر دون استفادة . وأن دوره هو نقلها بشكل أدبى روائى إلى ( السيارة ) . وانشأ خبرها فى كل مملكة وقارة . وأعظ بها وأذكر ) . فهو يريد إفادة الناس جميعاً أينما كانوا . ويستهدف - بطبيعة الحال وفقاً للمناخ الأخلاقى

(١) طبعت بمطبعة النجاح بأول درب معادة بمصر ، سبتمبر ١٩٠٥ .

(٢) القصاص حياة - عبد الحميد خضر البوقرقاصى - ص ٢ .

والتعليمى — الموعظة. وهو لا ينتقل نفلاً حرفياً ما وقع، ولكنه كشف عن الدوافع، والأسباب، وربط بين الظواهر والخوافي، وهذه مهمته الفنية والأدبية، يقول: «فهمت بأظهار ما بطن إلى الجهر والعلم».

اللقاء الثانى يستوعب صفحتين ونصف الصفحة، وفيه يحدد «البيئة المكانية» التى تشكل وحدة الإطار الذى تدور فيه الرواية. وهو مدينة «بوقرقاص». موقعها: مراكز الصناعة بها. حوادث الناس فيها. عدد سكانها.

نحن اذن أمام وحدة حدث. ووحدة زمان. ووحدة مكان. الحدث يتناول فى أن «كرلس عبد الملك الترابى» الشاب اللاهئ العايب، ذبح حيلة ساذجة، لقتل ابن عمه «غالى إبراهيم الترابى». وذلك لأن «غالى» كان قد خطب «نجلة» ابنة عمه «كراس». وكان يحبها حباً فائقاً. وبادلته هى بعض الوقت نفس الشعور. غير أن أمها فضلت «غالى» الكادح، الذى يعتمد على جهده وعرقه. والذى هو على خلق. ولم تكن ترتاح إلى سلوك ابن أحمها «كرلس». وإبان عملية الاستعداد للزواج، وبعد الخطبة، كان «غالى» يستعد لإضافة «غرفة» فى بيت والده. وبيتاً هو ينقل الطوب والتراب من أكوام بعيدة. يعاونه صبي من المارة تطوعاً. وجد هذا الصبي غلبة مزركشة، ففتحها وإذا بها «حلى ملين». ولما كان الصبي جائعاً، عطشاناً، منهكاً، أقبل عليها يلتمسها. وكذلك فعل «غالى». لكنها كانت الحيلة التى دبرها «كرلس» لقتل «غالى» بالسم. غير أن الصبي العابر قتل بالمصادفة.

يتناول الكاتب هذه الواقعة. يضيف إليها. ويخلف منها. ويستكشف أبعادها وزواياها. ويقول رأيه أحياناً. ويصور المحكمة. والسجن. وحركة البلدة. ورجال الشرطة. والعذاب النفسى الذى صار فيه «كراس» بعد معرفة الحقيقة، وبعد التوصل إليه. وانتبه إلى خطته التى أحكمها. وشهود



العيان . وقس المدينة . أحوال السبوتات الغنية . وعذاب الفقراء الكادحين . ودعوته إلى التعلم والتقدم . وأحياناً نصادف بعض الهوامش التي تضيف إلى الصورة العامة ، وإلى الحدث الأساسي في الرواية . وقد ينقل الكاتب بعض نصوص القوانين والأحكام القضائية . هذا الشكل شبه الوثائقي ، نرى بعض الشباب يتجهون إليه في كتاباتهم . تحديد جغرافية المكان . ضبط زمان الأحداث . الاستعانة بالوثائق والأرقام والحقائق .

ولغة السرد عند الكاتب لغة عربية ميسورة الفهم . سهلة التلقى والتقبل . والحوار قصير . وبالعربية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة ، أقرب إلى الشعبية والعامية . وهي لا تصدر عن الكاتب إطلاقاً . إنها تنطلق بسهولة من الشخصيات .

أكثر من هذا مدعاة للدهشة . أنها أول رواية فيما أعتقد ، تتناول مشكلة خاصة بالبيئة المسيحية في صعيد مصر من طرف كاتب مسلم . وهي جرأة لم تتأت إلا لكاتب مسيحي هو « عيسى عبيد » سنة ١٩٢٢ ، في بعض قصصه القصار . كما أنه لم يتجه نحو تلك الموضوعات المأوفة مثل النار والسرقة والدفاع عن الشرف ، التي خص بها بعض الكتاب المصريين قصصهم ورواياتهم عندما تعرضوا لهذه البيئة . إنه يدخل البيوت . ويتعرف إليها من الداخل . ويقدم رؤيته واضحة . ويعلم رأيه صريحاً في بعض الأحيان . ثم نراه يجعل شخصية الرواية المحورية « كرلس » يفكر — وهو داخل السجن وبعد الحكم عليه ، وفي انتظار التصديق على الحكم بإعدامه — في تغيير ديانته ، والتحول من المسيحية إلى الإسلام . محاولة منه للفرار بطريقة أو بأخرى . وللتحايل حتى بضيع الوقت ، وتظهر ثمرة تغطي تنفيذ الحكم . إلى هذا الحد من الشجاعة لا وفي وصفه « نجلة » أو « غالي » أو « كرلس » أو العمة أو القس ، نجده يربط بين تصوير الشخصية من الخارج ، وتصويرها من الداخل . فهو يستكشف ما بالاعماق ليظهر التناقض في السلوك ، أو الدوافع الخفية لبعض التصرفات

وعندما يريد تصوير معاناة الطبقات الفقيرة ، لا يلجأ إلى ما ألفناه من أساليب بلاغية عودنا المنفلوطى عليها . وإنما يلتقط جزئية صغيرة بعينه اللاقطة ، ثم بعدها يترك لنا ، وله ، مهمة التعليق والتأثر . يقول — بعد تصويره حياة الفلاحين القاسية وعذابهم اليومي — : ( قد تكون امرأة الرجل منهم ذاهبة له بالغذاء في غيبته — حقله — وقت القيلولة ، فيأتيها الخاض وهي على ما وصفنا فتأخذ جانباً من الطريق وتمكث ريثما تضع حملها بدون قابلة ولاداية . وربما ساءتها تلك اللحظة التي توقفتها . ثم تحمل وليدها مع قصعة الغذاء وتذهب توالأداء مقصداً ما كأن لم يكن بها أدنى ألم أو لم يصبها أقل وصب ) (١)

ولا يخفى عليه أن القارئ قد يعجب من هذا الفنى « غالى » الذى لم يفكر لحظة في أمر علة الحلوى ، كيف وصلت إلى هذا المكان ؟ ومن ياترى أوصلها ؟ ! إلى غير ذلك . لكنه يرد على ذلك بأن « غالى » لم يتعلم وهذه مصيبة . لقد أراد له أبوه أن يتعلم حرفة الحياكة ، عندما بلغ الثامنة من عمره . حتى يعاونه بعض الشئ بما قد يمنح له من أجر مساء كل يوم خميس . والكاتب يستنكر من الأب أن يفعل هذا . ( فلو كان بدل ذلك ألقاه في بعض المكاتب البسيطة واستغنى عنه بعض الزمن حتى استضاء بنور العلم والمعرفة وشم رائحة المدنية وتغلى بلبان الفضيلة ودرج على الأدب والتربية من بادئ بدئه . ما كان بشره ونهمه جر الويلات وأنواع المصائب على هذا الأب البائس والأم الحزينة ) . ص ١١ .

ويقول : ( تلك نتيجة من نتائج الجهل ومصيبة من مصائب الأغبياء جلبت باختيار . فحسانا أن نقوم من غفلتنا ونستيقظ من رقدتنا ونهب من نحملنا ونرى ضرورة التعليم من مرآة الحوادث وتناضل الغير في وسائل التقدم و تنافس القوم في اكتساب الفضائل ) . ص ١٢ .



وهو يرفض أن تخضع الفتاة للزواج بغير من تحب . وكانت هذه مسألة حساسة وخطيرة . وبخاصة أنه يتعرض كما قلنا للبيئة المسيحية . بل إنها كانت قضية محرمة بالنسبة للمجتمع العربي كله في ذلك الحين . إنما هو استطاع أن يتبين المشاكل والأمراض وأن يعالجها فنيا . ويبدو أن روايته الأولى « حكم الهزى » قد تناولت هذا الموضوع . وقد بحثت عنها في كل المكتبات ، ولدى بعض الكتاب والأدباء ؛ فلم أعثر لها على أثر ! ونراه ينقد السلطة الحاكمة ، وكيف أن الحكام يشرعون ويضعون من القوانين ما يخضع الشعب لإرادتهم وما يثبت مكانتهم ( وغير ذلك ) كما تفنن في وضعه الرؤساء الأقدمون تأييدا لسلطتهم : وحفظا لكرامتهم . وصوفا لها عن مشاركة السوق لهم ) . ص ٣٠ .

ثم إنه لا يكتفى بنقد السلطة . وإنما ينقد كل ما تراه عينه من عادات مستهجنة . أو تقاليد متخلفة . أو مظاهر غير صحيحة لبناء المجتمع بناء سليما . ولم يكن رومانسيا . ولا مثاليا . ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة وإنما كان ذا رؤية كاملة ، تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقاتها وتأثيرها وتأثيرها في بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع . لا يلجأ إلى أسلوب المقامة . ولا إلى شكلها الأدبي . ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها . ولا تظفر لديه بأساليب انشائية عندما وصف مظاهر الطبيعة . ولم يبالغ في وصفه « كرلس » وهو داخل السجن ، ( ظل في السجن يجر ذيل القيود ويتوسد لوحا خشبيا ويابس ملبسا خشنا وصار ذا هيئة رثة كأنه ومن معه ممن هم على شاكلته وحوش ضارية . والحقيقة كذلك فهم وحوش الحيوانات الناطقة كما أن سكان الغابات وحوش الحيوانات العجم وهي أقل ضررا مما قبلها ) .

اعتمد دانيال ديفو في أول رواية له على حادثة حقيقية واقعية . ثم استند نجيب محفوظ في ( اللص والكلاب ) إلى واقعة أسهمت فيها الصحافة

بجهد مثير . وكذلك فعل « عبد الحميد البوقرقاصى » فى روايته القصيرة ،  
صغيرة الحجم . واقعية الموضوع !

هناك كاتب ثان تعتمد الدراسات والبحوث إغفاله . رغم وفرة  
كتبه وتعددتها . للدرجة أننا نجد بعض المؤلفات الاحصائية التى حاولت  
حصر الروايات العربية الصادرة فى مصر ، تهمله . فى حين أنها تشير إلى  
أعمال زجلية ، أو منظومات شعرية ، أو قصص خليعة ، أو مسرحيات ،  
على أنها روايات . ذلك أن بعض الباحثين لا يكلف نفسه الاطلاع على  
النصوص ، أو إلقاء نظرة خاطفة لمعرفة نوعها ، وشكلها وحجمها . لكنهم  
يكتفون بأن ينقل هذا عن ذلك . وهكذا دواليك . فيتكرر الخطأ . المصيبة  
أنهم يصورون الخطأ على أنه حقيقة علمية ، أو كهنوتية ، ينبغى عدم  
الاقتراب منها ، أو الشك فيها . و مادروا أن خطأهم هذا ليس إلا خطيئة .

صالح حمدى حماد ، كاتب مثقف ثقافة عربية تقليدية . وثقافة  
أوربية معاصرة . يترجم عن الفرنسية والإنجليزية والألمانية . ويحفظ الكثير  
من شعرنا العربى . عاصر المنفلوطى وطه حسين وعبد العزيز جادوى ،  
وأمين الرافعى ، وإبراهيم ريمزى ، ومحمد لطفى جمعة ، وعبد الحميد  
حمدى . وكانت كتاباته ومقالاته تنشر معهم صحف ( المؤيد )  
و ( العلم ) وغيرهما . رغبته فى الإصلاح لا شك فيها . ونزوعه نحو  
تصوير العيوب الاجتماعية يتجلى فى مقالاته وقصصه القصيرة . وكذا  
محاولته رسم الحياة المثلى التى يجب أن يكون عليها المجتمع بعدما يشفى من  
جميع أمراضه . ألف أكثر من عشرة كتب مطبوعة . وترجم ثلاثة . ونى  
ميدان الفن الروائى أصدر عام ١٩١٠ كتاباً أنماه ( أحسن القصص ) .  
قسمه ثلاثة أجزاء . يضم الجزء الأول رواية ( الأميرة يراعة ) . وتقع فى  
١٣٤ صحيفة من القطع الكبير . كما يضم الجزء الثانى الذى صدر أيضاً عام  
١٩١٠ رواية ( ابنتى سنية ) . وتقع فى ١٤٩ صحيفة . بينما صدر الجزء  
الثالث سنة ١٩١١ ، ويحتوى على مجموعة من القصص القصار .



وحدثنا عن هذا الكاتب بطول لو أننا وقفنا عند كل رواية من روايته لكنها دعوة مفتوحة إلى كل المهتمين بدراسة فن الرواية في مصر ، إلى أن يقولوا رأيهم في شيء جديد . ويكفى أنه لم يحجل من كتابة اسمه على صفحات روايته . وفيما أظن أنه كان من طبقة بورجوازية . لا تقل عن طبقة محمد حسين هيكل الذي لم يذكر اسمه عندما نشر روايته . ثم إنه جعل عنوان روايته الأولى عاما على امرأة . والثانية ( ابنتي سنية ) . وهو يعرف ماهية الرواية . ويفرق بينها وبين القصة القصيرة . (١) وفوق هذا فأنه صاحب مؤلفات في الاجتماع ، والأخلاق ، والآداب . ولم تكن الرواية إلا جزءاً من إسهاماته التي تعاونت على توصيل فكرته ، وموقفه وهدفه .

فهو معنى باصلاح المجتمع ، ورسم صورة المستقبل الباسم للأفراد . وتهيئة فرص الخير والسعادة للجميع . ويقول كل ما يريد على لسان الأميرة يراعة ، المثقفة ، التي تعقد ندواتها بشكل منتظم ، والتي تتحدث في كل أمر يهم الإنسان في المجتمع . حتى النظام التربوي والتعليمي الذي جعله طه حسين هدفاً لثورته فيما بعد . تناولته الأميرة يراعة بالنقد . وطالبت بتغيير طريقة التأليف ومنهج البحث ، وأساليب التعليم : ( التعويق الحاصل في تخريج علماء ذوى براعة ومقدرة في الأزمنة القريبة سببه ذلك النظام التعليمي المقيم ، سببه تلك الطرائق التقليدية ) .

ولعله استطاع أن يقتحم ميدان الحب : كما فعل « عبد الحميد البوقرقا صى » . وكان غيره من الكتاب يجدون حرجاً في تنارلة أو التعرض له من قريب أو من بعيد : ( إنها بلا ريب أحبتي مهما كانت حالها . فكيف لا أحبها ، وأعشق قلدها المشوق وقوامها الأهيف وعينيهما

(١) « تطرر فن القصة القصيرة في مصر » - د . سيد حامد النساج . دار الكاتب العربي

النجلاوين وفمها القرمزى الذى يقطر شهدا ، وينثر درا ) ، ( رباه  
ما العمل . . إرحمنى يا إلهى إننى أحب هذه المرأة حباً ذهب بلى إن لم  
يكن لحماها فلكماها . ثم انى لا يمكنى ترك زوجتى تلك التى هاشرتها  
وعاشرتنى وقد مضت لنا أيام هناء وسعادة لا أنساها ولن أكفرها . إذا  
فالأبلل قصارى جهدى فى نيل ما تصبو إليه نفسى بلا تكدير  
لصفو أسرتى ) ،

والشئء الحدير بالالتفات حقاً هو حديثه عن « الاشتراكية » حين  
تعرض الأميرة يراعة لمناقشة هذا الموضوع مع جمهور ندوتها ، يقول  
واحد من الاشتراكيين المعتدلين : ( إننا نعاشر هؤلاء الأوروبيين ، ونقرأ  
صحفهم وكتبهم . وقد أعجبني مذهبهم هذا الحديد فأنشأته ، ولا أراه  
إلا قريباً من النظام الإسلامى . . لا تعجبوا أيها الأخوان . انى كنت أود  
أن أرى على الأميرة وأدحض أقوالها وآراءها . ولكنى رأيتها قد عطفت فى  
آخر مخاضها الحميلة علينا ، ومدحت المعتدلين من الاشتراكيين  
ومبادئهم ، وأنا منهم . ولولا ذلك لطل بينى وبينها الجدال ، حتى كنت  
أنتصف لشيعة . تلك الشيعة التى لا تريد إلا تقوية الحرية العملية من جهة  
والانتصاف من جهة أخرى للطوائف العاملة بالمقدار المناسب ، حتى لا يمتاز  
رأس المال بالسلطة ويستأثر بالخيرات وهو لا يعمل إلا فى الدرجة الثانية .  
ثم هى ترمى إلى نشر السلام بين الشعوب ، وإبطال الحروب من بين  
الأمم ) . (١)

وقد تخلص قبل هيكل من السجع والجناس والبديع والطباق والمحسنات  
البديعية والبلاغية . فى لغة سهلة . وحوار مقبول . ونظرة واعية إلى واقع  
المجتمع ، ومتطورة إلى دور المرأة ، وثقافتها ، وامهاماتها . وكيف

(١) الأميرة يراعة - صالح حمدى حنادة - مطبعة مدرسة والده نجاس الأول - ١٩١٠



لا تتوقع ذلك والروايتان تحمل كل منهما اسم امرأة ؟ و الأميرة يراعة هي  
التي توجه وتثقف .

بعدئذ كانت رواية ( زينب ) لمحمد حسين هيكل ١٩١٢ . فتكون  
حلقة في سلسلة . ومغامرة فردية كتلك المغامرات الروائية السابقة . فيها قدر  
كبير من المبالغة والرومانسية . وفيها قدر أكبر من الذاتية . ومن الاحساس  
بالأنا . التي هي « أنا » صاحب الأرض ، ومالك الضيعة ، وعماد الفكر ،  
والباحث عن السعادة الشخصية . قصة حب شديدة الرفاهة والحساسية .  
ونهاية مأساوية . فقد زوجت الفتاة لمن لم تكن تحب . سبقه إلى ذلك  
« البوقرقاصى » . الذى نخاض هذا الموضوع بصراحة . وإذا كان هيكل  
قد تخلص من أثر المقامة ، فإن البوقرقاصى وصالح حمدى حماد قد فعلا .  
وإذا كان قد أضفى على شخصيات ( حامد ) و ( زينب ) من بعض فكره  
ونفسه ، فإن صالح حمدى حماد لا يعدو أن يكون « الأميرة يراعة » ،  
فى حين كان البوقرقاصى بعيداً تماماً ، اللهم فى التعليق أو بث  
حكمة .

وتبقى قيمة ( زينب ) فى كونها جهدت من أجل تطويع اللغة للتعبير  
الروائى . وفى كونها استخضمت العامية فى السرد وفى الحوار معا . ولعلها  
كانت مساهمة هيكل الرئيسية . وهى مساهمة مهمة بطبيعة الحال ،  
ولا قدرى فيما الذى كان يدفعه إلى أن يترجم أسلوباً عاماً إلى اللغة  
الفصحى . إذ هنا كان أسلوبه يصاب بالركاكة . ولا شك أن بناء الرواية  
اقترب إلى حد كبير من بناء الرواية الحديثة . فقد تأثر هيكل بما قرأه من  
ثقافة الفرنسية ، ومن الروايات الرومانسية فى المرتبة الأولى . حتى جاءت  
( زينب ) أقرب إلى ( غادة الكاميليا ) لألكسندر ديماس :

وأظن ظناً ، أن عوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من  
لأضواء الباهرة حول ( زينب ) هيكل . فقد فصلت تماماً عن التجارب  
( م ٣ - الرواية الحديثة )

السابقة . وهذا جعلها وحيدة في الميدان . درة ثمينة « يتيمة الدهر » . وأوانها رُضعت في إطارها لتكشف حجمها الطبيعي . وهيكل كان ذا وضع اجتماعي وسياسي ووظيفي خاص . فهو من أبناء البورجوازية الزراعية المالكة ، وهو المتحدث باسم حزب (الأحرار الدستوريين) . وهو رئيس تحرير صحيفة (السياسة) اليومية ، (والسياسة الأسبوعية) : وهو رئيس مجلس الشيوخ . وهو وزير المعارف - التربية والتعليم - ولا ننكح أن إتصاله بالجو الصحفي جعل الصحفيين والكتاب يهتمون بكل ما يصدر عنه . خاصة وأنه يحمل صفة حزب الأقلية المالكة . وقد قرأت في أعداد مجلة (البيان) التي كان يرأس تحريرها عبد الرحمن البرقوقي ، مقالا نقدياً حول رواية (زينب) في نفس الأسبوع الذي صدرت فيه سنة ١٩١٢ .

وما حكاية إغفال ذكر اسمه - في نظري - إلا شيء من الإثارة والتشويق ، سعياً وراء مزيد من الدعاية والإعلان . وإلا فأية قوة خارقة تلك ، وأية عوامل قاهرة ، دفعته دفعا إلى ذكر اسمه . والظروف هي هي . وكيف عرفت مجلة (البيان) أن هذه الرواية هيكل ؟ إن المسألة كما أتصور تعود إلى السبب الذي أشرنا إليه . ولا تستطيع أن تتحمل أية تبريرات أخرى يذكرها هيكل نفسه ، أو يذكرها غيره ممن يحلو لهم أن يكونوا أصوات سيدهم . أيا كان هذا السيد ! ولا أحد يستطيع أن يزعم أن « هيكل » كان مهموماً بالرواية كفن . أو أنه عانى كي يجعلها فناً أدبياً قائماً بذاته . مما يؤكد أن (زينب) كانت مغامرة فردية منه . لم يفكر بعدها - وقد حظيت بعناية - في أن يستمر في السير على نفس الدرب . إنما الثابت أنه كتب في السياسة ، وفي التراجم : جان جاك روسو ، في أوقات الفراغ ، عشر أيام في السودان ، ولدى ، السياسة المصرية والانقلاب الدستوري ، حياة محمد ، في منزل الوحي ، أبو بكر الصديق ، الفاروق عمر ، عثمان ، مذكرات في السياسة المصرية ، الإمبراطورية الإسلامية والأماكن المقدسة ، الشرق الجديد .

وأخيرا ولدت روايته الثانية ( هكذا خلقت ) سنة ١٩٥٦ في زمان غير زمانها ، وبمنهج متخلف عما كان شائعا حولها . ولو أن هيكل أعطى إهتمامه وفكره ، لفن الرواية ، لكان له معها شأن آخر ، ولكن لنا معه موقف مختلف .

لم تقف مرحلة ( المغامرة الفردية ) عندها الحد . فقد شهدت إسهامات متعددة من كبار الكتاب . شغلت بعضهم الرواية كفن : ومثلت عند بعضهم جانباً من جوانب النشاط الأدبي : فهي لم تكن تشغل العقاد مثلاً ، لنا فانه لم يكتب غير روايته الوحيدة ( سارة ) ١٩٣٨ . كما أنها بالنسبة إلى محمود طاهر لاشين كانت أول الشوط لبداية إبداعه فيها ، بعد أن كتب عدداً وافراً من القصص القصار : فقد كتب روايته ( حواء بلا آدم ) وانتهى من نشرها في أول يوليو ١٩٣٣ . ووجدنا برواية أخرى بعنوان ( السر المنتحر ) لكنها لم تصدر (١) : وكأنه أراد أن تكون الرواية هي نهاية مطافه مع الفن القصصي .

وبالإضافة إلى النقد اللاذع ، والمقالات الأدبية ، والمقال القصصي ، والقصص القصار ، كتب إبراهيم عبد القادر المازني عمليْن روائيين هما : ( إبراهيم الكاتب ) ١٩٣١ ، و ( إبراهيم الثاني ) ١٩٤٣ . التي قدر لها أن تصدر بعد مرحلة المغامرة الفردية مع أنها لا تخرج عن خصائص هذه المرحلة وملاعها العامة .

ومحمود تيمور ، رائد القصة القصيرة ، يغامر فيكتب روائيين هما : ( الأطلال ) ١٩٣٤ ، و ( نداء المجهول ) ١٩٣٩ . وهو الآخر لم تحتل الرواية من نتاجه إلا حيزاً بسيطاً . إذ هو أستاذ القصة القصيرة الذي لا ينزع ، في هذه الفترة :

(١) « تطور فن القصة القصيرة في مصر » - د . سيد حامد النجاج . دار الكاتب العربي



وبعد ما أصدر طه حسين مذكراته الشخصية ، وأيامه ( الأيام ) ١٩٢٩ ،  
راح يكتب ( دعاء الكروان ) ١٩٣٤ ، ثم ( أديب ) ١٩٣٥ ، وتوفيق الحكيم  
الفنان المسرحي ، الذي غلب عليه الاتجاه اللغوي والفكري ، يجرب الكتابة  
الروائية ، فيصدر ( عودة الروح ) ١٩٣٣ ، و ( يوميات نائب في الأرياف )  
١٩٣٧ ، و ( عصفور من الشرق ) ١٩٣٨ .

هناك مغامرات روائية غير مشهورة لكتاب آخرين غير معروفين . مثل  
( الكنز المصري ) ١٩٢٣ لمحمود خيرت ، و ( ضياء ) ١٩٢٩ لمحمد عفيفي  
شاهين ، و ( القرش الأبيض ) ١٩٣٩ لمحمد رضا . وغير ذلك مما لم يثبت في  
الميدان ، لضعفه فنيا ، ولعدم استمرار مؤلفيه في الكتابة .

ويحاول بعض الدارسين إضافة ( ثريا ) ١٩٢٢ لعيسى عبيد ، معتبرين  
إياها رواية . (١) ثم مطلقين عليها إتجاهاً فنياً ، هو الإتجاه التحليلي .  
وواقع الأمر أنها مجموعة من القصص القصيرة . و ( ثريا ) واحدة من بين  
هذه القصص . ونحن لم نستعن هنا إلا بالنص المكتوب نفسه . فان الشروط  
الواجب توافرها في الرواية الفنية ، لا تتوفر في هذا العمل . والكاتب نفسه لم  
يفكر في تقديمها كرواية . وإنما قدمها على أنها قصة قصيرة . وهو يعرف  
جيداً كل الأنواع الأدبية . لأنه هو نفسه الذي وعدنا في خاتمة ( ثريا ) بأنه  
سوف يقدم إلينا رواية طويلة أسماها ( بين الحب والفن ) عن حياة كاتب  
طموح ، ومسرحية ( الرقطاء ) . يضاف إلى هذا أن الفهرست الذي أعده  
( هنري بريس ) للقصة والرواية ، يذكر ( ثريا ) تحت رقم ٦٨٢ على أنها  
مجموعة قصص مصرية عصرية ( مع مقدمة للمؤلف ) .

وهنا أيضاً نراهم يذكران لمحمود تيمور ( رجب أفندي ) ١٩٢٧ ، على  
أنها رواية ورواية تحليلية . ومحمود تيمور نفسه لا يذكرها ضمن

---

(١) مثال ذلك الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه ( تطور الرواية العربية الحديثة في  
مصر ) وغيره .

رواياته . لكنه ضمها ( والمحكوم عليه بالأعدام ) كتابا واحدا . إذ أن كلا  
منهما قصة قصيرة مكتملة ولا علاقة لها من الناحية البنائية والفنية ، بالرواية  
الطويلة . (١)

وأيا ما كان الأمر . فإن كتابنا الكبار حاولوا اقتحام ميدان الرواية  
الطويلة . لا أظن أن رواياتهم كانت مقصودة للناس . معظمها دار في فلك  
ذواتهم . أو خلق في آفاق خيالية رومانسية . كما أن شروط الفن لم تكن  
متوفرة بالشكل المطلوب فيما كتبوه . وإنما كانت مضطربة ، قلقة . بعضهم  
يرفضها باصرار كطه حسين ، والبعض يحقرها ويزدريها كالعقاد . والبعض  
يعتبرها جزءا من دوره الريادي ، مادام قد شهد له في القصة القصيرة  
كتيمور و طاهر لاشين . إن الرواية عند طه حسين تمثل « هدأة » أو « واحة »  
يخلو فيها إلى ذات نفسه كلما ضاقت به الحياة ، أو كلما ضاق هو بمشاكلها  
السياسية والتعليمية والصحفية . والرواية عند توفيق الحكيم محاولة لنقل  
الشخصيات الخافتة التي كانت تحمل أفكاره المجردة وشطحاته الذهنية ، كي  
تختلط بالقارئ ، وتمتلك به ، ما دامت قد ضلّت طريقها إلى خشبة المسرح .  
وكان القارئ بديل للمسرح . وهي عند العقاد بيضة الديك التي لم يلد غيرها .  
وكم كنا نتمنى أن يمتد العمر بمحمود طاهر لاشين ، حتى يقدم ما وعد  
من روايات .

إن رواية ( حواء بلا آدم ) التفتت بذكاء إلى التناقضات الطبقية  
وانعكاساتها في علاقات الناس ، وسلوكياتهم . إذ تمثل رؤية اجتماعية قلما  
نجدها في روايات هذه المرحلة . ثم إنها تنبه إلى خطورة إحدى القيم  
الهابطة التي قد يتشبث بها الإنسان . وهي الوصول دون أن تكون المؤهلات  
كاملة . فعدم توفر المؤهلات الاجتماعية والثقافية والنفسية ، مع وجود

(١) للتأكد من ذلك انظر : « رجب أفندي » لمحمود تينور ص ١١١ ؛ المطبعة

الحوار الطبقي ، والتناقضات الاقتصادية الطاحنة أدت بحواء إلى الانتحار .  
وقد انتزع الكاتب الشخصية المحورية من واقع المجتمع المصري نفسه .  
فقد كان محمود طاهر لاشين واقعيًا ولم يكن تحليليًا نفسيًا بأي صورة  
من الصور .

أما ( عودة الروح ) و ( عصمور من الشرق ) لشوقي الحكيم ، فإن كلا  
منهما أقيمت لإثبات فكرة . في الأولى ، كانت الفكرة هي خلود الروح  
المصرية ، ومشكلة البعث . وفي الثانية ، هي روحانية الشرق ومادية الغرب .  
وقد سيطرت كل منهما على الرواية سيطرة تامة ، مما جعل الكاتب يفعل حوارا  
باردا بين عالم الآثار الفرنسي ، وبين صديقه الإنجليزي ، وعلى هذا تحكمت  
الأفكار ، فسخر لها شوقي الحكيم روايته ، ومناقشة الأفكار تحتاج منه إلى  
التدخل ، والمباشرة ، وكثرة الاستطراد . أما القول بأن شخصية ( سنية )  
في ( عودة الروح ) ليست إلا زمرا لمصر ، فإن الواقع المادي للشخصية نفسها  
يتفق مع هذا الزعم ، فضلا عن أنه غير مرسوم بدقة ، ولا اتساق فيه . بل  
إنه متخبط . وعودة الروح اعتمدت على الحوار العام بصورة أساسية .  
حتى تحوالت إلى مشاهد درامية ، كما لو كانت مكتوبة خصيصا للمسرح .  
وكان الحكيم كان يعاني أزمة في البحث عن الشكل الفني الذي يكتب به . في  
حين أن ( يوميات نائب في الأرياف ) دارت حول فكرة جاهزة معدة مسبقا ،  
حاول الحكيم أن يفرضها على الواقع ، وكتب يومياته ، على غرار « أيام »  
طه حسين ومذكراته .<sup>٣٣</sup>

ومحمود تيمور في ( الأطلال ) اختار جانبا من جوانب شخصية مريضة  
نفسيا ، وشاذة ، ثم سلط عليها الضوء . « تهاني » يبدو شذوذها في كونها  
لا تستمتع بالجنس إلا بعد أن يضرها « سامي » . وسامى نفسه ليس شخصا  
مويا ، إذ يتطلع إلى امرأة أخيه . فالأخ الأكبر غريب الأطوار . والأخ  
الأصغر بطل الرواية كذلك . بيد أن ( نداء المجهول ) تفرق في الخيال  
والرومانسية . والمجهول هنا قصر غريب منحوت في أحد الجبال بإحدى قرى



لبنان تهتم به «مس إيفانس» الإنجليزية الغربية . إذ استهووا ههنا المجهول ، فلبنته نداءه . وأعدت العدة لاكتشاف القصر . يساعدها في ذلك عدد من الشخصيات ، وتنتهى الرحلة بالوصول إلى القصر . ثم العودة . إلا أن «مس إيفانس» تصر على البقاء في القصر إلى الأبد ، بجوار يوسف الصافي الذى يكون من مكشفات الرحلة .

إن «مس إيفانس» و «يوسف الصافي» فيما يبدو ، قد مرآ من مجتمعهما ، وراح كل منهما ينشد السعادة في المجهول . ولعل الكاتب هو الآخر قر من مجتمعه . بخياله إلى ذلك الجبل المعلق بين الأرض والسماء . بعيدا عن نطاق الحياة الحارية في المجتمع المصرى الذى صورته في قصصه القصيرة . فقد يعثر على الإنسان ، ومنازعه ، وحيرته ، بين المغامرة وتلبية النداء البعيد ، وبين العودة بالقلب المطعون إلى دنيا الملل والزخارف ! والرواية صغيرة الحجم . محددة المكان . محدودة الزمان ، إذ تمتع أحداثها في عشرة أيام ، شخصياتها لا تخلو من شلوذ رغم أن عددها قليل لا يزحمها .

و (سارة) العقاد ليست رواية سارة . يؤكد فيها الكاتب فرديته ووجدانيته وقوته . وهى تقوم على فكرة الشك . وكان من الممكن أن تثير هذه الفكرة حيوية ، وقلقا ، وتوترا ، مما يجعلها حارة متدفقة ! ، لولا أنه فرض هو الآخر فكرته ، وأتى بسارة وهما لتأكيدها ، وهى امرأة ليست عادية . وهما كذلك ، لا يخلو من غرابة ، وسارة خاضعة للغريبة التى لا تسيطر عليها ، وليست متأثرة بالظروف المحيطة بها . ومن ثم أصبحت سارة تعبرا عن قيمة مطلقة من قيود الزمان والمكان والتاريخ والواقع (١) . بسبب العزلة التى فرضها العقاد على كل من سارة وهما .

وإذا انتقلنا إلى (إبراهيم الكاتب) و (إبراهيم الثانى) للمازنى ،

(١) ( تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ) - د . هيد المحسن طه بدر - دار المعارف

وجدناه يقدم مادة سهلة للقراءة . تسيطر عليها عناصر الترجمة الشخصية الذاتية جدا ، فالمازني يعرف كيف يبوح ويفضي . وهذا هو الذي يجعل طابع « الاعتراف » أو « الافضاء » يغلب على روايته (١) . أبطاله يبدوون وكأنهم لا ينتمون إلى مجتمع : بل يعيشون في الفراغ . والمشكلات المادية البسيطة جدا لا تمر في ساحة شعورهم . إذ هم يعيشون خارج المجتمع : وهنا تكمن رومانسية الكاتب . فهو يلح على الفرد إلحاحا ظاهرا ويتعد عن المجتمع ابتغادا . ثم الموقف الهروبي الذي يتخلله الأبطال في علاقاتهم مع بقية الأفراد ، وفي مواجهتهم للمشاكل ، وتتمثل رومانسيته كذلك في توجهه إلى الريف مرة ، وإلى الماضي حيث الهياكل والمعابد والآثار الفرعونية . وفي تغنيه الدائم بالوحدة ، وبالصحراء : وفي نبرة التشاؤم التي لا يعرف لها سبب . وفي تعذيب الذات تعذيبا لا مبرر له . وكلها مظاهر تؤكد رومانسيته ، حتى وإن سخر منها .

البطل في الروايتين واحد : وموقفه في الأولى هو موقفه في الثانية . في الأولى يحب ثلاث نسوة ، وفي الثانية كذلك ، وفي الأولى يبقى تزوجته رغم علاقاته بالآخرى ، وفي الثانية يفعل نفس الشيء . والكاتب موجود بكلية في الروايتين معا : فقد وصف نفسه وصفا دقيقا فيهما . ولم يستطع إحداث التباعد المطلوب : بين مثلث : الكاتب - الموضوع - القارئ ، مراعاة للموضوعية والواقعية .

وتبقى بعدئذ مغامرات الدكتور طه حسين الروائية : وهو بكل تأكيد عبقرية فذة متعددة الجوانب : أثرت في الحياة العربية بعامة بأبلغ تأثير . كما أنه يملك قدرات ومواهب لا تقبل عن تلك التيملكها أي كاتب رواية في العالم لو أنه استخدمها ووجهها ، وقصد إلى تسخيرها كي تقدم

(١) ( القصة القصيرة في مصر ) - د . شكري عياد - معهد الدراسات العربية -

أعمالاً روائية حقه ، لأصبح طه حسين أكبر روائي عربي في تاريخنا الحديث . لكنه لم يرد ذلك بالمرّة ، ولم يستهدفه . وكثيراً ما استهان بأصول القصة وقواعدها . وأعلن ذلك صراحة في كتاباته القصصية ، فهو رافض الخضوع لأية مقاييس . نأثر على تقاليد الرواية وأصولها ، لا يلتزم بشكل ، ولا يرتبط بموضوع . دينه الأساسي هو ما يريد هو : وما يستطيعه هو . وما يختاره هو .

وقد بدأ بالأيام التي أراد لها أن تكون شيئاً آخر غير الرواية . أراد لها أن تكون مذكرات أو شبه مذكرات : فيها عفوية الصدق ، وتشويق المتابع للأحداث : ثم كانت ( دعاء الكروان ) تلك الرواية الصغيرة . كثيرة الأحداث والشخصيات ، التي تدور في الأغلب حول موضوع الثأر عن طريق الحب ، بعد أن افتعل الكاتب مصادفة حققت لقاء بين الفتاة آمنة ، وبين المهندس الزراعي الذي خدع أختها . والثأر بالحب موضوع لا يعرفه واقع مجتمعنا العربي . وبخاصة إذا كان صادراً من فتاة ريفية ساذجة رغم كل محاولات المؤلف في تقديمها على أنها تعرف القراءة والكتابة .

وهكذا يبدو المنطلق غير واقعي من الأصل ، وترتب على ذلك أن الرواية عجزت عن فهم الصراع الطبقي في المجتمع ، مما دفع الكاتب إلى محاولة إقامة مصالحة بين الطبقات : بين السادة والخدم ، عن طريق الزواج . وهي رؤية مثالية بعيدة عن إدراك الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تتدخل في سلوك الفرد وتوجهه . وقد اضطر الكاتب لإقناعنا ، أو لصرفنا عن التفكير في مثل هذه المسائل ، إلى أن يلجأ إلى نزعة الخطائية التي يمتاز بها أسلوبه ، إذ يطنى بلغته وفكره وخياله على الشخصيات وكأنها تلبس ثياباً لم تصنع لها .



وطه حسين يتدخل في حديث الأشخاص لشرح الأسباب ، وليفسرها ،  
أو يعلن عنها . ومع أن الرواية مروية بضمير المتكلم على لسان آمنة البتلة ،  
فلأننا ننتقل في كثير من الأحيان إلى ضمير الغائب . إلى لسان الراوى حيث  
يعرض بعضا من الأمور والتفاصيل التي تقطع انسياب ضمير المتكلم .  
وفي حوار آمنة مع الكروان ، علاقة رومانسية . إنها تناديه وتناوذه وتقيم  
معه صلة شعرية وثيقة ، هي صلة الروح الرومانسية بالعالم ، حيث تخلع  
الحياة على الطبيعة ، وتجد فيها انعكاسا لما تشعر به وما ينتابها من عواطف ،  
فتخلع على الطبيعة مشاعرها وأمواعها .

بيد أن روايته ( أديب ) مفككة غير واضحة . تقدم صوراً من حياة  
الكاتب . قبل أن تقدم تحليلاً لشخصية الأديب ، وإبطال غير مسمى .  
ويشعر لأنه جن . لكن كيف جن ؟ وما سبب جنونه ؟ وكيف تدرج بين  
العقل أو مجرد الشلود ؟ لا ندري . ولكننا نحس أن الروائي أراد أن ينهى  
روايته . و ( الحب الضائع ) تلعب فيها المصادفة دوراً هاماً ، وأزمة البطلة  
تقرب من أزمة آمنة في ( دعاء الكروان ) . وهي هنا تتناوّر مع الدفر  
كما تناوّر آمنة مع الكروان . ومع كل فاتها رواية ضعيفة البناء ، غير  
مقنعة ، والأحداث غير قابلة للتصديق . والنهاية مفتعلة تماماً .

قد يرجع الضعف الفني الظاهر في روايات طه حسين إلى أنه يحس  
حضور قارئه بشكل ضاغط . يراه معه ، دائماً ، يسأل ويريد منه أن يجيب .  
وطه حسين لا يريد أن يشبع فيه رغبة حب الاستطلاع ، وإنما ينبغي إثارة  
دهشته . والأهم من ذلك ، تعليمه ووعظه وإن كره ذلك . (١) فهو لا يستطيع  
إلا أن يكون معلماً ، وهذا أخضع العملية الروائية عنده للعقلانية  
والتخبط : كما أخضعها لكثير من الاستطراد ، وتوقف حركة الحدث  
الروائي . لذلك نجد الشخصيات عنده نماذج وليست أفراداً بعينهم .

( ١ ) « ذكرى طه حسين » - د . سهر القليوبى - اقرأ - دار المعارف -

وإن سماهم • إنه ينظر إليهم على أنهم مجرد معنى ، أو بصورة دالة ، أو رسم .  
 يأتى يشرح الفكرة بشكل جذاب • لذا فإنه يحشد الصفات الدالة على الخلق ،  
 أو المظهر الخارجى ، دون التفات إلى لباسها • وكثيرا ما يقف بحركات  
 الشخوص المميزة • ولكنه يفر مباشرة إلى عنصر الصوت • الذى يدل عند  
 على الكثير •

إن طه حسين فى الحقيقة ليس روائيا بالدرجة الأولى : وكل الذين  
 أشرنا إليهم كغمادين فرديين فى هذه المرحلة ، لم يكونوا إلا كذلك •  
 رومانسيون • لم ينفلتوا من أسر ذواتهم • ولم ينفصلوا عن قضاياهم الخاصة •  
 وكانت رواياتهم تعبيرا عن هذه القضايا ، بدافع من الحرص على التفرد  
 والتفوق والخصوصية • ويلاحظ ذلك فى غلبة أسلوب الراوية العالم بكل  
 شئ • الذى يعرف مواطن الشلوذ • فقدموا نوعيات شاذة من البشر •  
 غريبة الأطوار : ( عودة الروح بها شخصية حنفى ، رجل غريب •  
 والخدم عبده • والضابط الموقوف عن عمله ) و ( أديب غريب فى مسلكه  
 وشكله ويصاب بالحنون ) ، و ( ابراهيم الكاتب شخصية غريبة تجافى  
 الواقع • والشيخ على • والخدم السوداء • وأحمد الميت ) • وفى هذه  
 الروايات تحقق طلاق أبدى بينها وبين المجتمع • وكأنها تجرى فى عالم  
 خاص • أو كأن كتابها يعيشون فى أبراج عالية • لا يشعرون بما يعتمل فى  
 جوانب المجتمع من حولهم ، وإمكانية تأثير ذلك فى شخصهم • ومواقفهم  
 الفنية • ويبدو هذا واضحا فى : ( سارة ، ابراهيم الكاتب ، ابراهيم  
 الثانى ، نداء المجهول ، الأطلال ، أديب ) • وغاب على معظمها جانب  
 الإصلاح ، والتعليم ، والتوجيه • وافتقاد الإحكام الروائى من حيث البناء  
 الفنى • لقد كان الكتاب يعتمدون على اجتهاداتهم الفردية • فلم يكن هنالك  
 اتجاه فنى معين ، أو مدرسة روائية ما ، يكتبون على هدى مبادئها • كما  
 أن الرواية لم تكن شغلهم الشاغل •

• • •

ولاشك أن تلك المرحلة ، بكل ما اتسمت به من طابع المغامرة الفردية ، والنزوع الرومانسي ، وعدم النضج الفني ، قد مهدت الطريق — روائيا — لما صدر في الفترة بين ١٩٣٩ — ١٩٥٢ . وهي الفترة التي بدأ فيها التحول الحقيقي نحو اعتبار الرواية فنا ، يمكن أن تتوفر جهود الكاتب عليه . وفيها اتضحت معالم اتجاهات فنية وموضوعية . بحيث لم يعتمد الكاتب يعتمد على مغامراته الفردية ، وإنما يستند إلى تجارب سبقته على الطريق ، وإلى أسس ينطلق منها معاصره من الكتاب . فالاتجاه نحو استلهام التاريخ ، أصبح يشكل معلما واضحا . والانعطاف الخالص نحو مشاكل العاطفة ، وقضايا القلب والحب ، له المدافعون عنه من الكتاب ، والرغبة في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إما بالحلم والفانتازيا ، وإما باستيحاء الأساطير الفرعونية ، كان لها روائيوها . ثم الاقتراب الشديد من الواقع الفعلي : اقتصاديا واجتماعيا ونفسيا ، بدأت ملامحه تظهر في نهاية هذه المرحلة . كمحاولة لاستكشاف معالم الطريق إلى المستقبل في هذه الجوانب معا ، فضلا عن الناحية الفنية ، وهو ما قد تبلوره المرحلة التالية بعد ١٩٥٢ .

وعلى مستوى حركة الواقع في شموليته وكمليته . بدأت هذه المرحلة مع سيادة الحكم الديكتاتوري . وانعدام المساواة الاجتماعية ، والعدالة الاقتصادية . ونمو رأس المال المحلي ، وظهور وعى الطبقة البورجوازية بمكانتها ، وشغفها بمحاكاة البورجوازية الأوربية الغازية في سلوكها وقيمها وفنها وأدبها . ثم ما لبثت أن شهدت عدة ظواهر إيجابية ، تجسدت في إضرابات العمال ، ومظاهرات الطلاب ، وتحركات الفلاحين في بعض القرى التي كان يملكها كبار الإقطاعيين ، وفي ازدياد نشاط الحركة الوطنية بين التنظيمات السياسية والجزبية والطلابية . وفي امتعاض الجيش والبوليس ، وبداية اهتمامهما بالقضية الوطنية والاجتماعية . فقد فرضت التناقضات الاجتماعية والطبقية نفسها ، مما دفع إلى ضرورة التفكير فيها والعمل على حلها : هيا للثلاث تلك



المقدمات الفكرية الواقعية التي تمثلت في كتابات الإقتصاديين والإجتماعيين.  
الواعين . وفيما حفلت به الصحافة من آراء وفكر تقدمية جديدة . وقد أدى  
هذا كله إلى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ولم تنفصل الرواية - بشكل أو بآخر - عن تلك الظروف والعوامل  
الحيطة . فقد اتجهت نحو التاريخ الوطنى أو القومى أو العربى أو الإسلامى .  
لتستلهم الوجه الحضارى للمجتمع . أو الأصول التاريخية له . أو الأبطال  
الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة فى ماضى أيامه . وفى نفس الوقت  
هربت الرواية من ضغط الواقع المفروض لتخلق واقعا حالما . أو هربت  
إلى داخل النفس لتعبر عن أزماتها العاطفية . ومع الإرهاصات التى سبقت  
ثورة ١٩٥٢ ، ارتبطت ارتباطا عضويا بالواقع . وهذا هو ما يفسر  
لنا تعدد المناحي ، وتباين الموضوعات ، والأساليب الفنية ، واختلاف  
روى الكتاب .

كانت الرواية التاريخية فارسة الميدان . أقبل عليها الكتاب الذين  
لم يتحولوا عنها ، وأسهم فيها الكتاب الذين أصبحوا بعدئذ عماد الواقعية  
فى الرواية العربية فى مصر . بدءاً بعلى الحارم ، وانتهاء بنجيب محفوظ  
وعبد الحميد جودة السحار وعادل كامل . فقد كتب على الحارم عدداً  
كبيراً من الروايات التاريخية التى دارت حول بعض الشعراء العرب مثل  
المعتمد بن عباد . رواية ( شاعر ملك ) ، وأبوفراس الحمدانى فى ( فارس  
بنى حمدان ) ، وابن زيدون فى ( هاتف من الأندلس ) ، والوليد بن يزيد  
ابن عبد الملك فى ( مرج الوليد ) ، وأبو الطيب المتنبى فى ( الشاعر الطموح ) .  
ثم كتب رواية وطنية ( غادة رشيد ) صور فيها كفاح الشعب العربى فى مصر  
ضد نابليون بونابرت الفرنسى ١٧٩٨ وأثناء حملة فريزر الإنجليزية وموقعة  
رشيد ١٨٠٧ .

ويلاحظ عليه فى رواياته جميعاً ، أنه يعطى « اللغة » فائق عناية .

في السرد وفي الحوار . إذ كل شخصياته تنطق لغة واحدة ، تبلغ درجة عالية من الفصاحة والجرأة . وهي لا تختلف عن لغة السرد . وفي كل رواية نجد الشخصيات النسائية تلعب أهم الأدوار . ولا نفاجأ حين نراه دائماً يصر على تقديم شخصية نسائية جميلة جداً : تدخل في منافسة غرامية مع صديقة لها حول البطل ، للاستئثار بحبه : وهو يفرض آراءه وحكمه على شخصيات رواياته كلها : مما يدفع إلى تكرارها من ناحية ، وإلى أن تفقد الشخصيات ذاتيتها وكيونتها من ناحية أخرى ، وإلى أن تباعد الرواية عن الموضوعية والأحكام الفنية من ناحية ثالثة .

أما محمد فريد أبو حديد ، فإنه أثر الكتابة في تاريخ العرب قبل الإسلام ، باختيار شخصية من شخصياته ، ليجعلها محور روايته : وهو يصور هذه الشخصية في إطار الظروف البيئية المحيطة بها : ومن خلال صراعها مع بقية الشخصيات ه ثم غالباً ما تنتهي الرواية بموت هذه الشخصية . مثال ذلك رواياته : ( أبو الفوارس عنتره ) ، ( المهلهل سيد ربيعة ) ، ( الملك الضليل ) ( الوعاء المرمي ) ، ( زنوبيا ) ، وكثيراً ما كان أبو حديد يجعل الطبيعة عنصراً فعالاً في رواياته . وكأنها شخصية من الشخصيات ، بثقاها ، وتميزها . لكنه في ( أبو الفوارس عنتره ) أضاف إلى ذلك عنصراً جديداً استمدّه من الأسطورة الشعبية . وهي حكاية النوق العسايفر التي يعرفها أكثرنا . وهو اتجاه تبلور في روايته ( آلام جمحا ) التي اعتمد فيها كلية على أسطورة جمحا الشعبية . وهنا نراه يركز على شخصية جمحا ، ويتعدى عن الواقع التاريخي : ومع ذلك فإنه اجتهد في أن تأتي رواياته وقد توفرت فيها معظم العناصر الفنية .

ويقتحم على أحمد باكثير التاريخ الإسلامي ، لينتخب منه موضوعات رواياته ، ( والإسلاماء ) ، ( سلامة القس ) ، ( الثائر الأحمر ) وفيها ينحاز انحيازاً بيناً للشخصيات الإيجابية ، التي تحمل دعوة أو فكرة . وكأنه بذلك يريد تثبيت دعائم القيم الإسلامية الإنسانية ، بواسطة من هم أقدر على الإقناع

بها ، أو الدفاع عنها . فروايتها الأولى تستند إلى فكرة الجهاد والكفاح بمعناها القوي ، وليس بمعناها المحلي ، وتقوم كل من الثانية والثالثة على تأكيد نظرية تكامل الأسس الروحية والمبادئ السامية للإسلام ، ومدى انتصارها في معارك متعددة ، وعلى نطاق واسع . وكانت الفرصة متاحة أمامه كي يطعم رواياته بالآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وبالشعر العربي القديم . وهي الينابيع التي نهل منها أسلوبه الخطابي القوي الرصين في كل رواياته .

جنباً إلى جنب ، وجد كتاب آخرون درسوا تاريخ مصر الفرعونية والإسلامية جيداً ، وأخذوا يختارون حقبة معينة منه ، ليصوروا ما يجري فيها من أحداث ، وما يدور من صراعات ، وما يمكن أن يستفاد من عبر ، قد تدفع إلى تحصين الذات في مواجهة القوى الاستعمارية والقصر الملكي الحاكم . وربما كان « محمد سعيد العريان » أكثرهم انعطافاً نحو تاريخ مصر الإسلامية في ( قطر الندى ) و ( شجرة الدر ) و ( بنت قسطنطين ) و ( على باب زويلة ) . وهو في الأخيرة وفق في إدارة صراع المماليك على السلطة ، في فترة زمنية قاربت العشرين عاماً . وقد هباً لهذا الصراع جواً درامياً ، لم يثقله بالتتابع التاريخي ، ولا تكدر الأحداث . واستطاع أن يجمع نخب طرواياته . رغم أنه أدارها في ثلاثة محاور : الأول هو محور الصراع بين المماليك على السلطة . والثاني هو بحث « نور كلدي » عن ولدها طومان باي . والثالث هو تتبع طومان باي حتى صار سلطاناً على مصر .

وينتقل « عادل كامل » إلى التاريخ الفرعوني مباشرة ، في روايته ( ملك من شعاع ) ١٩٤٥ ، حيث يجعل من ( اخناتون ) صاحب الدعوة إلى عبادة إله واحد ، داعية من دعاة الخيبة والسلام : فهو يكره الحرب إلى الحد الذي نراه فيه وقد رفض إعداد جيش قوى لمخازبة الثائرين ضد ملكه في بلاد الشام . وقد صور الكاتب صراع المشل العليا مع عالم الواقع ، في هزلنا الإطار التاريخي القديم . واستعان بالشعر ، وبلغته الموسيقية ، وصوره ، ليضفي جواً صوفياً يلائم الدعوة الروحية التي كان يحملها « اخناتون »



الملك . واستعان في ذلك أيضاً بالإفاضة في وصف المعابد الفرعونية ، والآثار التاريخية ، والشعائر والطقوس الدينية . وهو لم يبالغ في خلع صفات البطولة الحارقة على شخصية «أخناتون» . وإنما جعله يهزم مرة ويفشل أخرى . وكان الكاتب كان يائساً متشائماً من نجاح أى محاولة مماثلة على مستوى الواقع العربى في مصر .

إلا أن «عبد المنعم محمد عمرو» صاحب رواية (إيزيس وأوزوريس) ١٩٤٥ ، يذهب إلى مدى أبعد من ذلك الذى وصل إليه عادل كامل . حقيقة إنه جعل تلك الأسطورة القديمة منطلقه ومهاده . لكنه استفاد منها في اتساع نطاق رؤيته ،

ولم يقف عند حد الرموز التى توحي بها الأسطورة ، ولا الإطار الإقليمى الذى يحكمها ، ولكنه أراد لها أن تكون وسيلته إلى بث مبادئه في الحرية والعدل والمساواة ، ليس بالمفهوم المطلق التجريدى ، وإنما بدلالته الواقعية . وما قد تسفر عنه من تطبيقات عملية : في السياسة والاقتصاد والعلاقات الإجتماعية والإنسانية . كما أنه لأول مرة يجعل للأسطورة بعداً قيمياً عاماً .

هناك عدد آخر من الكتاب الذين غلبوا الجانب التاريخى في رواياتهم ، لكنهم لم يستمروا في الإبداع الروائى . من أمثال محمد عوض محمد الذى أصدر رواية (سنوحى) وجمال الشيال صاحب (مصر والشام بين دولتين) ، وإبراهيم جلال مؤلف (الأمير حيدر) وأحمد خيرى سعيد (الدسائس والدماء) وغيرهم كثير ، مما قد يدل من بعض الوجوه على أن هذا الاتجاه كان نتاج المرحلة . وعلى أن الكتاب الوطنيين وجدوا فيه ملاذهم ، ولوناً من ألوان المقاومة السلبية . وعلى أن الرواية استأهلت أن يتفرع لها الكتاب ، وأن يبدع فيها كبارهم .

وعند الحديث عن مرحلة التحول والاستكشاف التى نحن بصدددها ، نرى، لزماً الوقوف عند كاتبين ، تلازمت رواياتهما ، واتفقت مشاربهما

و تقاربت رؤيتهما إلى حد ما . كتبنا معا روايات تاريخية . ثم تحولنا إلى الواقع الإجتماعى المحلى ، يصورانه ، ويكشفان عن أمراضه .

الأول هو عيسد الحميد جودة السحار ، الذى كتب « أحسن بطل الاستقلال » ١٩٤٣ و « أميرة قرطبة » ١٩٤٩ ، و « سعد بن أبى وقاص » ١٩٤٥ ، ثم فى عهد الثورة ( قلعة الأبطال ) ١٩٥٤ ، و ( السهول البيضاء ) ١٩٦٥ . وهى روايات تاريخية . بينما كتب رواية ( فى قافلة الزمان ) ١٩٤٥ ، و ( النقاب ) ١٩٥٠ ، و ( الشارع الجديد ) ١٩٥٢ وهى روايات اجتماعية . سوف نلاحظ أنه بعد الثورة ينمى هذا الاتجاه ، ويكتب بين حين وآخر رواية أو روايتين ،

الثانى هو نجيب محفوظ . الذى أسهم فى هذه المرحلة بروايات : ( عت الأقدار ) ١٩٣٩ و ( رادوبيس ) ١٩٤٣ ، و ( كفاح طيبة ) ١٩٤٤ ، وفيها أشبع بالدعوة إلى الفرعونية وإحياء أجداد مصر القديمة . متأثرا بأستاذه سلامة موسى فى ذلك الوقت . وهى روايات تاريخية ، نعتبرها القمة التى وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ ، وتوالت بعدئذ رواياته الاجتماعية : ( القاهرة الجديدة ) ١٩٤٥ ، و ( خان الخليلي ) ١٩٤٦ ، و ( زقاق المدق ) ١٩٤٧ و ( بداية ونهاية ) ١٩٤٩ ، ثم يتوقف إلى ما بعد الثورة بأربع سنوات ليواصل الكتابة فى هذا الميدان الأخير .

وهذا يعنى أنهما سارا على قدمى وساق . وأنهما استطاعا أن يتلمسا مواضع أقدامهما المستقبلية بالنسبة لكتابة الرواية . وأنهما تمكنا من استكشاف معالم الطريق للرواية الواقعية التى سوف تكون لها الغلبة بعد الثورة . بعد أن جربا حظهما فى استلهاام التاريخ ، فلم يجدا فيه مسaire للعصر ، ومعايشة للواقع . بل تنبها إلى أن فى ذلك هروبا من الواقع ، وبعدا عن الاسهام بأداء دور فيه . فالسحار ذهب إلى الأندلس ليصور تمكن محمد ابن أبى عامر من السيطرة على زمام الحكم هناك ، بعد أن أطاح بمنافسيه ، ( م ٤ - الرواية الحديثة )

وعلى رأسهم أميرة قرطبة التي أحبته ، ومهدت له سبيل الوصول إلى المناصب  
الدولة العليا .

ونجيب محفوظ استفاد من كتاب ( تاريخ مصر القديمة ) في روايته  
( عبث الأقدار ) كما استعان بقصة سيدنا موسى . وفي روايته الثسانية  
( رادوبيس ) صور الصراع بين الملك والكهنة ، والاحتفال بعيد النيل . وفي  
( كفاح طيبة ) احتلت المعارك الحربية ، واورحلات ، الجزء الأكبر منها .  
والنزم فيها بالتاريخ إلزاماً قوياً . وإن كان قد حملها جميعاً رموزاً تشير  
إلى الواقع الاجتماعي أثناء حكم أسرة محمد علي . فالأولى تدل على سياسة  
القوة والاستبداد . والثانية تنتقد الفساد الملكي . والثالثة تغل بفضية شعب  
وإدى النيل السياسة والاجتماعية . ورواياته التاريخية عموماً أكثر تماسكاً من  
غيرها من الروايات التي عاصرتها .

ويتخذ الهروب لنفسه عند يوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله  
طريقتين مغايرتين بعيدتين عن دروس التاريخ . أما أولهما فإنه يخلق لنفسه عالماً  
يوتوبيا حالماً . لا سبيل إلى تحقيقه مطلقاً . وإن كان على النقيض تماماً مع  
العالم الواقعي الذي دفعه إلى هذا السبيل ، فهو يجد في السماء ما لا يجده على  
الأرض . وهو يجد في الحلم ما لا يتحقق في اللاحلم . وهو يحظى في المبالغ والتضخيم  
بمنعة لا يقدمها الصدق الواقعي . وهو يجد في السخرية والفكاهة عزاء  
عما تفرضه الظروف من قتامة وعبوس وكبت للحرية الفردية . ومن هنا  
حاول يوسف السباعي في ( نائب عزرائيل ) و ( أرض النفاق ) تقديم  
رؤية مثالية عامة ، تنطبق على الإنسان في أي زمان وفي أي مكان .

وهو يحتفل بالحناب الأخلاقي ، الذي يرد إليه كل شيء : عيباً  
أو تدهوراً سياسياً أو تناقضاً طبقياً . أزمة الأخلاق عنده تكمن خلف كل  
الصراعات ، ليس على الأرض المصرية وحدها ، ولكن بين الدول  
الكبرى كذلك . وقد اكتظت عنده الرواية بكل ما هو خارق للعادة وشاذ



عن المؤلف . مادام قد اختار لها قالباً غير واقعي في كل شيء . وهذه الرواية فرضت نفسها على رواية (إني راحلة) ١٩٥٠ . حيث دارت في نفس الدائرة البعيدة عن الواقع ، مركزاً على المأساة العاطفية ، ومشاكل المحبين . ثم موتهم مسلولين أو محروقين .

وأسلوب يوسف السباعي في هذه المرحلة متأثر بالصحافة إلى حد بعيد فيه خفة ، وإثارة . وتتسرب إلى لغته أخطاء نحوية لا تليق بأديب . والعجيب أننا نعرف أن الرومانسيين يقدمون لغتهم ، ويعطونها جل عنايتهم ويغفلون ماعداها ، بيد أن يوسف السباعي لم يكن كذلك . فصوله أشبه بالمقالات الصحفية السريعة . موافقه أقرب إلى الأخبار الخفيفة التي تنشرها الصحف حول حادثة ما ، أو التي يتضمنها ريبورتاج صحفي مصور . ومع ذلك فإن التيار الذي يمثله ، والذي بدأ يتضح في هذه المرحلة سوف يستمر في المراحل القادمة .

والكاتب الرومانسي الثاني محمد عبد الحليم عبد الله حدد منذ البداية أزمة العاطفة والحب موضوعاً : وعبر عنها بلغة عربية رصينة وبأسلوب مشرق على عكس لغة السباعي وأسلوبه : وهو في رواياته : ( لقيطة ) ١٩٤٧ و ( بعد الغروب ) ، ( شجرة اللبلاب ) ١٩٥٠ ، ( الوشاح الأبيض ) ١٩٥١ ، ( شمس الخريف ) ١٩٥٢ ، نراه موعلاً في المثالية المسرفة ، والعاطفية الزائدة . وهو يعزل هذه العاطفة ( الحب ) عزلاً شبه تام ، عما يحيط بها من عوامل الزمان والمكان ، وانعكاسات البيئة الاجتماعية بأحداثها وقضاياها ، ولا فرق بينه وبين إبراهيم المازني إلا في نهايات رواياته ، وفي لغته : الحب يجري على صفحات الرواية . والشخصيات أفرغت مما قد يجعلها شبيهة بنا : والأقدار تتحكم في أدق الأمور وأهونها شأنًا . والفرد المحب لا حول له ولا قوة . رغم أنه يركز على مشاعر هذا الفرد الوهّان ، ويهتم بعواطفه وانفعالاته الداخلية ، وهمومه ، وعلاقاته الخاصة ، وشكوكه .

وبناء رواياته واحد دائماً . لا تغيير في الشكل مادام الموضوع هو .  
 الذكريات هي إطار الأحداث : والماضي هو البطل الحقيقي . وضمير  
 المتكلم هو عماد السياق . والأحداث تبدأ من نقطة زمنية ، ثم تنمو ، حتى  
 تتعقد ، ثم تأتي النهاية التي لا تخرج عن كونها حرماناً من الحب ، أو موتاً  
 فجائياً أو ما أشابه ذلك . وأبطاله في الأغلب الأعم حملوا صفاته وبعض  
 ملامحه النفسية ، وأكثرهم ترك القرية ، ووفد إلى المدينة ، وواجه فتياتها .  
 وهو يحمل في أعطافه نقاء وبراءة وطهرآ . وعاطفته لا تؤدي به إلى انحلال  
 خلقى أو شلوث اجتماعي . إنها مثالية في كل دقائقها . وقد تحدد جمهوره  
 القاريء من هذه النوعية : الشباب الريفي الذي وفد مع بدايات الحرب  
 ونهاياتها إلى المدينة طلباً للعلم في الأزهر ودار العلوم والمعلمين العليا .  
 أو سعيًا وراء العمل الشريف ، أو هؤلاء الشباب من طلاب المدارس  
 الثانوية ، المقيمين في القرية ، والذين كانوا يرون في محمد عبد الحليم  
 عبد الله مثالا للإنسان المكافح . وللريفي الأصيل . وللفنان المرفف  
 المشاعر والعواطف :

يساعد على هذا أن ملرسي اللغة العربية من خريجي كليات الأزهر ،  
 ودار العلوم ، كانوا يوجهون طلابهم في المدارس الإعدادية والثانوية إلى  
 قراءته . بمثل ما كانوا في العقد الأول من القرن يوجهونهم نحو المنفلوطي ،  
 لتقويم لغتهم ، ولكتسابة الموضوعات : الإنشائية ، بأساليب مستقيمة  
 يضاف إلى هذا ، أن رواياته كانت تحظى بتأييد شبه أكاديمي رسمي ،  
 من مجمع اللغة العربية ، حيث كان يتقدم إليه مشتركا في مسابقاته . ثم  
 حاصلا على جوائز ، مما أسهم في أن تكون نظرة القراء إليه نظرة تقدير  
 واحترام . وبخاصة إذا كانوا من تلك النوعية المحافظة ، التي لا تقبل كتابات  
 السباعي أو إحسان عبد القدوس . ومن هنا كان محمد عبد الحليم عبد الله  
 أكثر كتاب هذه المرحلة توزيعاً وقراء . ولم تنخفض نسبة توقيعه ككتبه الأعدما  
 أعزذ نجيب محفوظ ينافسه .

فقد تحول نجيب محفوظ منذ روايته ( القاهرة الجديدة ) إلى إتجاه مناقض لإتجاه محمد عبد الحليم عبد الله . حيث التقى مع الواقع الحى التقاء مباشراً . وتخير من قطاعاته شريحة البورجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها . واستقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بعامه ، وفى التكوين الداخلى لهذه الطبقة بخاصة . ذلك أنه ابن البورجوازية المصرية الصغيرة . المستوطنة فى مدينة القاهرة . وتابع مشاكلها . وعرف تناقضاتها الداخلية وأسباب انهيارها وسقوطها . أو عوامل إزدهارها .

والقضية الاجتماعية أساساً ، كانت الشغل الشاغل لنجيب محفوظ . ومشكلة الفقر بالذات هى مشكلته المفضلة : بكل ما يحيط بها من فساد أخلاقى وسياسى واجتماعى . وروايته ( القاهرة الجديدة ) هى أول رواية له تعالج هذه المشكلة . فقد دفع الفقر « محجوب عبد الدايم » إلى الاستهانة بالقيم الأخلاقية ، إنه خربج كلية الآداب الذى سيطرت عليه فكرة الوصولية بأى وسيلة . إنها إيمانه الوحيد . لأنه لا يؤمن بأى مبدأ من المبادئ غيرها وزوجته إحسان ، ضحية من ضحايا الفقر . اضطرتها ظروف أسرتها إلى أن تكون عشيقة لأحد الأثرياء ذى السلطة . يشغل منصب وزير ، حتى يقدم لأسرتها ما تحتاج إليه من مال . ووالد محجوب عبد الدايم ، مشلول مقعد ، وهو أيضاً ينتظر المال .

لكن محجوب عبد الدايم الوصولى ، الانتهازى ، الذى يضحى بكرامته وشرفه وزوجته ، فى سبيل الترقية والانتقال إلى طبقة أعلى ، سرعان ما ينكشف أمره للجميع : لأبيه ، وأزوجة الوزير العاشق ، فىكون لانهياره النفسى والمستقبلى . هذه هى القاهرة الجديدة . القاهرة الموظفين . وطلبة الجامعات . والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا . والضيايع الفكرى والإجتماعى . ومرجع ذلك كله إلى الفقر ، وعدم تحقق العدالة الإجتماعية ، وفساد الحكم . والفقراء وحدهم - هنا - هم أصحاب التعفن الخلقى وضيايع



القيم . سالم الأنخشيدي قواد . يعقد الصفقة لمحبوب عبد الدائم . ومحبوب قواد آخر . وإحسان بنى . والداهما أشد بغاء ، إذ يجنيان ثمرة هذا البغاء قبل زواجها وبعده . أما أبناء الأغنياء فإن نصيبهم أكبر الوظائف والمناصب ، وإن كان نجيب محفوظ يرفض كل الأسس التي كانت تقوم عليها قيمهم المهيمنة .

وتبدأ مأساة (خان الحليلي) من حيث انتهت (القاهرة الجديدة) ، بل إن القاهرة الجديدة مستمرة في خان الحليلي . نعيش فيها مع أسرة أحمد عاكف أفندي ، وفقدانها ابنها الشاب «رشدى» وهو في ريعان الشباب . وعود الأب عن العمل . واضطرار الابن الأكبر إلى العمل ليعول الأسرة ، بعد حصوله على البكالوريا . رغم كونه شخصية غير مرموقة ، يشعر بالنقص الخلقى ، وبالاضطهاد ، فقد أراد أن يكون عالماً لكنه فشل . وأراد مواصلة دراسته فرسب . ومن هنا تركزت المأساة في شخصيته المليئة بالأمراض النفسية والعاطفية والعقلية ! وفي الرواية يتمثل الانحلال الخلقى في «الست عطيات الفائزة» وزوجها القواد «عباس شفة» اللذين جعلوا من شقتهما مسرحاً لمهرات «اجنة» يرودها رجال متزوجون . مثل المعلم «نونو» الخطاط ، المتزوج بأربع .

ويغرم نجيب محفوظ بتقديم عدد طيب من الشخصيات . يعرضهم طوال الفصول التسعة الأولى . والزمن في الرواية يبدأ من سبتمبر ١٩٤١ حتى أغسطس ١٩٤٢ ، أثناء الحرب العالمية الثانية . مما أتاح له تصوير وقع الحرب على المجتمع . وموقف مثقفى المدينة من الحرب . وانقسام بعضهم على بعض . ومنهم من يؤيد الألمان ، ومنهم من يؤيد روسيا مثل أحمد راشد وهم جميعاً طرف في مأساة البورجوازية الصغيرة مع الحرب ونزع الموت . فإني رواية تبدأ مع الحرب ، وتنتهى أيضاً بالحرب . وما بين البداية والنهاية يتجسد الموت المادى والمعنوى في آن معاً .

وننتقل حلقة نجيب محفوظ في روايته الثالثة (زقاق المدق) داخل هذه

الحارة الضيقة الصغيرة المحدودة . لتصور لنا أهل الزقاق . وقصة كل منهم .  
وحياته ، وأخلاقه ، ومزاجه ، ومواطن الخير والشر فيه . وهي قصص يتصل  
بعضها ببعض ، لتتشابك تشابكاً فنياً دقيقاً . وقد سلب نجيب محفوظ  
عديسته القوية على جوانب من حياة ساكني الزقاق ، لكنه مر بها مروراً  
على حياة البعض . وإن كان قد ركز على الجنس والشذوذ والانحراف .  
وجاءت شخصياته منحرفة أو مريضة . فحميدة لا يخلو تكوينها من الشذوذ .  
وهي ترغب في الحياة الرغدة ، مهما كان الثمن . مثل «محبوب عبد الدائم» .  
لما جاء سقوطها وضباعها مقنعاً .

و «السيد» صاحب الوكالة مغرم بالجنس حتى أن زوجته تفر من منزل  
الزوجية خوفاً من شلوه . و «المعلم كرشة» شاذ جنسياً . ويصور الكاتب  
مدرسة فرج للرقص على أنها موطن للجنس الذي يعطيه الكاتب أهمية في  
رواياته . وقد أخذ عليه بعض النقاد حشده هذه الشخصيات الغريبة  
وتصرفاتها الشاذة . بينما يرى نجيب محفوظ في الجنس واقعاً موجوداً لا سبيل  
إلى تجاهله !

ثم تأتي روايته (بداية ونهاية) في نهاية هذه المرحلة . لتضرب على  
نفس الوتر الحساس الذي بدأ به نجيب محفوظ رواياته الاجتماعية الطبيعية ،  
فقد كان محبوب عبد الدائم وإحسان في (القاهرة الجديدة) ضحيتي الصراع  
مع الفقر ، ونموذجين للانهار والضياح . بينما في هذه الرواية تكون الضحية  
المنهارة أسرة بكامل أفرادها ، مات عنها عائلها الوحيد «كامل علي» تاركاً  
الأم ، وفتاة ، وولدين بالمدراس ، وولد ثالث فاشل لا عمل له . وتعيش  
الأسرة حياة صعبة ، بمعاش ضئيل لا يتجاوز الخمسة جنيهات في الشهر .  
وكفاح الأسرة يشكل عقدة الرواية . وتتلور آمال الأسرة في ابنها «حسانين»  
الذي يكمل تعليمه رغم معاناة الأسرة وما قد يضيفه من أعباء . بحيث يصبح  
في النهاية عنصراً رئيسياً في تطوير الأحداث . إذ هو طموح أناني وصولي .  
يجبر أخته «نفيسة» على الانتحار بعد سقوطها خوفاً على سمعته . ثم ينتحر  
هو . ويقتل أخوه «حسين» . فتنتهار الأسرة كلها .

وهكذا التقينا في هذه الروايات الأربعة بمجموعة من الشخصيات لم يلتفت إليها أحد من الروائيين قبل نجيب محفوظ ، ولم يرممها بدقة وبكل ما يتصل بها من قريب أو من بعيد ، عضوياً ونفسياً واجتماعياً ، التقينا بالوصول إلى الذي يضحى بكل شيء ، ثم لا يظفر إلا بالخسران ، محبوب عبد الدائم في « القاهرة الجديدة » ، وحسانين كامل على في « بداية ونهاية » ، ورأينا الإنسان المناضل اجتماعياً في سبيل الآخرين ، ويمثلها « حسين كامل على » في « بداية ونهاية » وأحمد عاكف في « خان الخليلي » ، وشاهدنا كثيراً من الساقطات ، منهم من تكون زوجة ، مثل « إحسان » في « القاهرة الجديدة » ، ومنهم من تكون طموحة تريد أن تهجر طبقها كـ « حميدة » في « زقاق المدق » ، ومنهم من تكون مخترقة ، أو تكون واقعة تحت ضغط الظروف الاقتصادية ، ولا يطمس نجيب محفوظ الوجه الآخر للمدينة ، فيعلم حركة الفك ممثلة في الشيوعيين وفي الإخوان المسلمين ،

وتتحرك الأحداث والشخص ، في إطار بيئة مكانية ، وحين زمني ، وظروف اقتصادية واجتماعية محلية ودولية ، لا ينحيا الكاتب جانباً أبداً ، لأنها تفعل فعلها الحقيقي ، ومن ثم فإنه يجعلها عنصراً رئيسياً من عناصر بناء رواياته بناءً فنياً ، إنه يصور للبيئة تصويراً دقيقاً ، يلتقط أدق جزئياتها ، ويرتب هذه الجزئيات ترتيباً تركيبياً عضوياً لتصبح شخصية حية في الرواية . إذ يعتقد أن رد الفعل الذي تحدثه البيئة في الشخصيات قوى للغاية ، وهي في « زقاق المدق » من أهم عناصر الرواية . ويقول طه حسين إنه لم يغادر من أمر الحارة صغيراً ولا كبيراً ، أحصاه كأحسن ما يكون الإحصاء ، وكأصدق ما يكون الإحصاء أيضاً ، وفي « خان الخليلي » يوفى البيئة المكانية حقها من الضبط والتحديد والتفصيل .

وهو في رسمه الشخصيات ، واستغراقه في البيئة ، كان متأثراً بالمدرسة الطبيعية إلى حد كبير جداً . يشاركه في هذا زميله عبد الحميد جودة السحار في روايته ( في قافلة الزمان ) و ( الشارع الجديد ) ، الأولى تصور حياة أسرة



كاملة • يتتبع الكاتب جيلين ، بعد أن يعرض للجيل الأول في مرحلة متأخرة من حياته • والثانية تتتبع ثلاثة أجيال لأسرة واحدة •

وهو يتوقف عند كثير من التفاصيل التي تتعلق بحياة أفراد كل جيل • ويثبت عند وصف العناصر الوراثة • والعوامل البيولوجية • والعادات والتقاليد • وسلوك الأفراد • كما كان يفعل زولا ومن قبله فلوبيير • وهو يعتبر ( في قافلة الزمان ) أول رواية عصرية له بمعنى أنه يفرق بينها وبين رواياته التاريخية وكتابه لسير بعض الصحابة وأعلام الإسلام •

يقول السحار مؤكداً ما نذهب إليه من طبيعته ، ومن اتجاهه الجديد الذي بدأ مع أواخر مرحلة التحول والاستكشاف : ( اخترت شخصيات قصتي العصرية الأولى « في قافلة الزمان » من أسرتي • وقد عشت مع بعض شخصيات القصة ، وسمعت الأخبار المسهبة عن الشخصيات التي انقضت قبل مولدي من جدتي • إنني حاولت في هذه القصة أن أصور شخصياتها تصويراً واقعياً ) (١) ويمتد هذا المنهج في رواياته التالية بمثل ما يعمق في روايات نجيب محفوظ •

• • •

أتاحت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لكتاب الرواية أن ينطلقوا مبدعين ، كل في الاتجاه الذي يتفق ورويته وميوله ومواهبه • فقد كانت ثورة واقعية • قامت لتحقيق الكثير مما كان الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي يعاني منه • انطلقت من هذا الواقع واعية به ، لتحديث تغييراً جليواً فيه ، تلبية لرغبة القاعدة الشعبية العريضة • واستناداً إلى تاريخ النضال العربي في مصر مضيفة إلى الآمال التقليدية في الاستقلال والتحرر الوطني ، حلولاً واقعية للقضايا الاجتماعية والاقتصادية •

(١) القصة من خلال تجاربي الذاتية • - عبد الحميد جودة السحار - مطبعة معهد البحوث والدراسات العربية سنة ١٩٦٠ - ص ٧٨ .

وهي في معظم خطواتها كانت تستجيب - بالفعل - لما كان الكتاب الوطنيون ، والشباب التقدميون ، يطالبون به ، قبيل قيامها . بل إن كثيرا من الشباب راح ضحية مطالب جماعية إجتماعية جماهيرية . قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فجعلتها حقيقة ، ملموسة ، واقعية ، للفلاح وللعامل ولأبناء الكادحين من الطلاب ، وشباب الجامعات والموظفين ، وشباب الجيش . وقد رحب بها الكتاب الوطنيون جميعا . اللهم إلا قلة قليلة جدا ، تلك التي لم يكن لأدبها ولا لفنها ، ولا لرواياتها أدنى تأثير ، لا قبل الثورة ولا بعدها .

وقد علمت الثورة على تنمية الوعي الوطني والقومي ، والوعي السياسي والاجتماعي . وفتحت الباب لكل المبدعين أن يبدعوا ، من خلال الصحف والمجلات التي أنشأتها . وما كانت تصدره مصلحة الاستعلامات من مؤلفات . وما كانت تطبعه الهيئات الرسمية من روايات . ووجدت روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وسعد مكاوي وفتحي غانم ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله ، فرصتها لتتشر متتابعة في حلقات ، في الصحف اليومية أو في المجلات الأسبوعية أو الشهرية . ولم يحدث في البداية أن منع تيار فني عن التعبير عن نفسه : ولا أن حرم كاتب رواثي حقيقي ، صادق ، ومخلص ، وفنان ، من أن يخلق ويبدع .

وما تلك الروايات إلا شاهد قوي على ذلك . فقد عرف الجمهور القارئ نجيب محفوظ إبان الثورة . وكذلك عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعي ، وإحسان عبد القدوس ، ومن سبق أن ذكرت . وفي نفس الوقت أخذ جيل ثالث يظهر . في محاولة للتخلص من عنق الزجاجة الذي وضعه فيه حصار جيل طه حسين ومحمود تيمور والعقاد ، وجيل نجيب محفوظ ويوسف السباعي وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم . هذا الجيل الثالث الذي أنبته الثورة فنيا ، وهو الذي تحمس لها عقليا ، وهو الذي آمن بخطواتها الإيجابية .

والأكثر من هذا أن ثورة ١٩٥٢ جهدت في أن تحتفظ للجيل الأول بمكانته ، فاحترمته وقدرته. وأنشأت جائزة الدولة التقديرية لهذا السبب ، ومنحتها طه حسين والعقاد وتيمور و . . الخ ، ولا ينسى التاريخ الحديث والمعاصر أن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر وقف بكل ما كان يحمل من رصيد جماهيري شعبي عربي ، إلى جانب توفيق الحكيم عندما اتهمه النقاد بالسرقة من كاتب أسباني « خوان رامون خيمينز » في كتابه ( حماري قال لي ) . إذ منحه أعلى الأوسمة في الدولة . وأعلن أنه تأثر إلى حد كبير بكتابات توفيق الحكيم ، وبخاصة رواية ( عودة الروح ) قبيل الثورة . ثم ما لبث أن كرمه بجائزة الدولة التقديرية في محفل عام كبير .

ونجيب محفوظ إبان الثورة استطاع أن يجرب ، وأن ينقد ، وأن يكتب الصحف السيارة ، وأن يكون له جمهوره الكبير الذي ينتظر حلقة جديدة من « اللص والكلاب » أو « السمان والحريف » أو « الطريق » أو « الشحاذ » أو « ثرثرة فوق النيل » أو « ميرamar » وهي التي صدرت ١٩٦٧ . وفيها ينقد تجربة الاتحاد الاشتراكي ، ويعري المنتفعين من الثورة ، ومن النظام الاشتراكي . وكانت قد نشرت مسلسلة في صحيفة ( الأهرام ) القاهرية ، وبعدها حدثت النكسة الفنية لنجيب محفوظ نفسه . فبدأ يصدر أعمالا روائية لا ترقى إلى مستوى أعماله التي شهدتها الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ . وهو يرد ذلك إلى الهزيمة في قوله : ( وقد اختلف رد فعل إزاء الهزيمة اختلافا جليا عنه بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وهما الحدثان الهائلان في تجربتي العامة . فبعد ١٩٥٢ توقفت تماما عن الكتابة لمدة خمس سنوات . كانت الأفكار تنضج وتنمو وتظل معطلة بحثا عن الشكل ، إلا أنني بعد ١٩٦٧ كنت أبدأ كيفما اتفق . واعتقد أنني وصلت إلى صياغة ملائمة للحظة الهزيمة ( الفاجعة ) »

والواقع أن العالم الجديد الذي حاول نجيب محفوظ صياغته بعد الهزيمة جاء في شكل القصة القصيرة وليس الرواية . إذ أنه كتب مجموعات



قصصية كثيرة فيما بين ١٩٦٧ ، ١٩٧٢ منها ( تحت المظلة ) ، ( خمارة القط الأسود ) ، ( حكاية بلا بداية ولا نهاية ) . ( شهر العسل ) . أما رواياته التي بدأت في ١٩٧٢ بـ ( المرايا ) و ( الحب تحت المطر ) و ( الكرنك ) و ( قلب الليل ) و ( حضرة المحترم ) سنة ١٩٧٥ فإنها بالفعل ليست جيدة . وإنما هي نكسة فنية حقيقية ،

ذلك أن نجيب محفوظ ، ظل فارس الميدان منذ ( بين القصرين ) ١٩٥٦ و ( قصر الشوق ) ١٩٥٧ و ( السكرية ) ١٩٥٧ وهي الثلاثية التي طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق ، وفي مستوياتها المتعددة . فالأولى تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطني ، والإرهاص لتكوين حزب الوفد . بينما مثلت الثانية مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدي والانتماء اليساري المتكامل . في حين أن الثالثة جسدت الانتماء الإيجابي إلى اليسار . وهو في الثلاثية ركز بشكل واضح على حركة المجتمع العربي في مصر ، في تطوره إبان الفترات التي حددها : فبين القصرين ، تقع أحداثها بين عامي ١٩١٧ ، ١٩١٩ . و ( قصر الشوق ) تقع أحداثها بين عامي ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ ، أما ( السكرية ) فإن أحداثها تجري بين عامي ١٩٣٥ ، ١٩٤٤ . لكنه لا يعالج الفترة كلها روائياً ، بل نجده يتوقف بين كل رواية وأخرى بضع سنوات ، ليبدأ بعدها في فترة هامة من تطور المجتمع ، وليسمح لشخصياته بالتغير والتطور المطلوب .

إنه لم يكن مؤرخاً ، ولكنه كان النبض دافق الحيوية لعوامل التغير والتطور ، ولما يصيب المجتمعات والبشر ، وفيما يتعلق بالشكل الفني لرواياته هذه ، اختار لها بناءً المفضل حيث يؤثر تجسيد البيئة . وتصوير الشخصيات تصويراً بيولوجياً دقيقاً . ويحتفل بالجنس والتناقضات الفكرية والسلوكية . ولا يركز في شخصية واحدة ، بل يحرك مجموعة من الشخصيات معا ، يتنقل بينها مصوراً علاقاتها ، وتفاعلاتها ، وما يقع لها من أحداث ، ومعنى هذا أنه لم يخرج عن إطار المذهب الطبيعي الذي تأثر به في رواياته .

السابقة . فهو يقف طويلا عند النزعات الدنيا في الإنسان ، والجوانب الشاذة لديه . مثل السيد أحمد عبد الجواد ، وأم ياسين وياسين . وهو يعود إلى ماضى الشخصية بالتفصيل ، ويزودنا بالمعلومات الأسرية والتاريخية عنها . ثم يطيل الوقوف أمام حاضرها .

و شخصياته في الثلاثية — كالمذهب الطبيعي — تخضع لعاملين حتميين في تكوينها ، وهما الوراثة والبيئة . وهذا هو سر احتفاله بالبيئة ، وسبب رجوعه إلى ماضى الشخصية . من ذلك أنه يحدثنا عن « السيد أحمد عبد الجواد » في ثمانين صفحة . و « ياسين » يصفه في خمسين صفحة . وتناول شخصية « كمال عبد الجواد » في مائة وعشرين صفحة ، من صفحات ( قصر الشوق ) وحدها

ثم يضرب نجيب محفوظ بعد الثلاثية في أكثر من اتجاه فني . وقد أثبت في الحقيقة قدرته كفنان ، لا يفصل رؤيته عن واقع الحياة من حوله ، ولا ينزول عن التيارات الفنية العالمية ، فيقدم روايات رمزية ، لا ينفصل فيها الرمز عن الواقع . وإنما يزيده تكثيفا وتركيزا : حيث لا يكمن الرمز في جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها في الواقع الموضوعي الخارجي ، وإنما يكمن في البناء التعبيري ككل خلال معادلة لواقع موضوعي شامل . وهذا هو ما نلاحظه في ( أولاد حارتنا ) ، و ( اللص والكلاب ) و ( انسان ) والحريف ) و ( الطريق ) و ( الشحاذ ) . وفيها جميعا إضافات فنية ، شغلت النقاد وصرفتهم عن غير نجيب محفوظ . فهو لا يتعد عن الواقع ، ولا يدور حول فكرة مجردة فلسفية أو أخلاقية ، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع القائم الذي يعيشه الناس جميعا ، ثم يسعى إلى التعبير عن هذه الفكرة ، مستخدما الأدوات والوسائل والحيل الفنية التي تتواءم وموضوعه . ولعل هذا هو سر إقبال الجمهور القارئ على مثل هذه الروايات . فقد وجدوا

فيها شيئاً غير غريب ولا شاذ ، وإنما وجدوا واقعهم مصاغاً بشكل فني جيد ، ومشوق .

والتزم نجيب محفوظ بالواقعية النقدية روايته (ثروة فوق النيل) و (ميرamar). وهما الروايتان اللتان أثبتا أنه كاتب قادر على اتخاذ موقف مما يجري حوله . وأن له دوراً يفهمه . فتناول كل التناقضات القائمة . وهو ما حظى باقبال شديد من الجمهور ، لكنه بعد ١٩٧١ وبدءاً من (المرايا) ، لم يعد موقفه مفهومًا . ولا فنه مقبولاً كروائي . فالمرآيا مفككة البناء . تقدم مجموعة من الشخصيات ، واحدة بعد أخرى . بنفس أسلوبه القديم . وقد تخلّى عن مساهمة الشكل الجديد للرواية . أما (الكرنك) فإنها تلخيص لموقف نجيب محفوظ من الثورة التي يحيطها بالشك والارتباك ، ليصل إلى إجهادها في النهاية ، وإلى تشويه وجهها النقي . وأغلب الظن أنه كان يريد كتابة مقال سياسي يعرب فيه عن مساهمته للموجة التي كانت طاغية . وتمثلت في كتابات سياسية وحزبية تناوأت بالتجريح ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من كل الجوانب . ولم تترك جانباً إلا شوهته .

ومما قد يدل على أنه ركب الموجة . أنه كتب هذه المقالة — الرواية في صيف ١٩٧٢ على الآلة الكاتبة . عندما فعل توفيق الحكيم نفس الشيء بكتابه (عودة الوعي) . وكان الإثنين يوزعان مؤلفيهما سرا للأصدقاء ، من مقهى (بترو) بالاسكندرية ، بدعوى أخذ الرأي والمشورة . وإن كانا يقصدان الدعاية والتشهير . ولم يكونا في حاجة إلى مثل هذا الأسلوب . وإنما كانا يتحسسان الموقف . فنجيب محفوظ نقد حكم عبدالناصر في حياته . ثم ما لبثت الموجة أن اشتدت . فلذا به يطبع المقالة — الرواية — التي يكشف فيها الأقنعة عن كل تصوراته ، في مغالاة وإسراف شديدتين . فرجال الثورة أبطال نخطب فارغة همهم التنكيل بالشعب . وأبناء الثورة غارقون في الرشوة والاختلاس والفساد والقمع والارهاب والذل والهزيمة . حتى الجرمون ، وماسح الأحذية ، اللذان يرفضان الهزيمة ويحلمان بيوم النصر ، يفقدان نجيب محفوظ مناعتهم



الطبيعية ، ليجعلهما عرضة لفتك الجرائم ، ثم يحولهما إلى احترام مهنة القوادة .

وهو يقدم ذلك في تقريرية ومباشرة : وفي انفعال صائب في بعض الأحيان . بحيث خلعت من الفن . وماهكذا كان نجيب محفوظ يصور الواقع تصويراً فنياً ،

وماهكذا فعل رفاقه كتاب الرواية من أمثال عبد الحميد جودة السحار ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعي ، الذين استمروا في الكتابة طوال هذه المرحلة . فقد استمر السحار على ولائه للمدرسة الطبيعية : وقدم أعمالاً روائية كثيرة تناولت مشكلات الأسرة العربية في مصر . وهي المشكلات اليومية التي تعاني منها معظم الأسر ذات الدخل المحدود داخل المدينة . كما عالج في (الحصاد) موقف الإقطاع من الثورة ، وانهياره الداخلي : ووقف عند مشارف المجتمع الجديد . من خلال أسرة نجح عائلها في اقتناء عشرة آلاف فدان من الأرض الزراعية . ولكنها لم تستطع أن توفر له السعادة والهناء . فقد استنفدت عمره سنوات الصراع بينه وبين نفسه ، وبينه وبين العائلة ، وبينه وبين المجتمع . إلى أن قامت الثورة ، فكانت معها نهايته المحتومة ، بتطبيق قانون الإصلاح الزراعي .

ولم يلجأ السحار إلى المباشرة والخطائية . وإنما كان موضوعياً حين جعل الشخصيات تقدم نفسها . تتحرك أمامنا ، وتتكلم بلسانها ، حتى إذا بلغ الحدث الدرامي في الرواية ذروته انجلت الصورة كاملة دون زيف : ومن هنا نجح في تصوير تلك المرحلة من التاريخ العربي في مصر في إطار موضوعي ، اعتمد على اللقطة الدرامية لحركة الحدث . كما نجح في تصوير الفلاحين مع واقع علاقاتهم الاجتماعية مع الملاك ، ومع الأرض ، ومع الإقطاع .

وفي روايته ( المستقع ) ناقش مشكلة البنت الكبرى عندما تزوج الأخت الصغرى ، من خلال متعة استلاب ما للآخرين وهيمنتها على بعض النفوس ، التي يكمن الشر في داخلها ، والتي يتحول الجنس في حياتها إلى مجرد وسيلة لإطفاء شهوة الملكية لا شهوة الجسد .

وتخف حدة الرومانسية والفانتازيا عند يوسف السباعي في (السقامات) التي تبدو متأثرة بـ ( زقاق المدق ) لنجيب محفوظ ، حيث الاهتمام بتصوير حى من أحياء القاهرة . وحيث اختياره للشخصيات الغريبة ، وصور الانحلال . لكنها على أية حال تختلف تماما عن رواياته السابقة . مما ينعكس أثره بعدئذ في (رد قلبي) و (طريق العودة) و (ليل له آخر) و (نحن لا نزرع الشوك) و (العمر لحظة) . وقد بدأ يطرق أكثر من موضوع وطني وقومي : ويظل بناء روايته تقليديا مهما حاول الآخرون التجديد والتغيير . وتظل لغته خفيفة تحمل أخطاء كثيرة ، وإن احتفظ غيره بسلامتها ونقاها من الشوائب .

وإذا كان يوسف السباعي قد تطور إلى حد ما بصورة مفاجئة مع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فإن محمد عبد الحليم عبد الله أخذ يتخفف رويدا رويدا من رؤيته المثالية : وبدأ يركز على بعض صور الصراع النفسى داخل الأسرة المصرية ( من أجل ولدى ) ، (سكون العاصفة) ، (الجنة العذراء) ، ثم ما لبث أن أقدم على مرحلة جديدة تمثلت في ( للزمن بقية ) بحثا عن شكل روائى جديد ، لم يمهله القدر ، ليستكمل فيه تجاربه .

ثم اتجه جديد في الرواية العربية في مصر هيأت له الثورة المناخ الصحى كى يتنفس ويعبر عن قضايا الريف والمدينة . و كتابه لم يسبق لهم أن خاضوا غمار الكتابة الروائية قبل الثورة ، كما أنهم لم يتدلبوا في تحديد موقفهم من الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى الجديد . وقد انطلقوا من رؤية ثابتة شاملة . تنظر الى الجزء فى إطار حركة الكل . ومن خلال علاقته ببقية الأجزاء :

يقف في مقدمتهم عبد الرحمن الشرقاوي، ويوسف إدريس وصلاح حافظ، وإبراهيم عبد الحليم، وعباس أحمد، وفتحى الرملى، ولطيفة الزيات، ومحمد مفيد الشوباشى، وفتحى خانم، ومحمد صدقى، وصنع الله إبراهيم، وغيرهم ممن التزموا بالواقع الجديد، وناصروا القوى الفاعلة فيه. وانحازوا إلى الطبقات المتحررة ضد المتهورين، فغلبت على كتاباتهم القصصية والروائية رؤية واقعية اشتراكية.

وتعتبر رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي أول رواية تحمل هذه الرؤية، وتنشر بعيد قيام الثورة مباشرة على صفحات جريدة (المصرى) ١٩٥٣، ثم طبعت ١٩٥٤ فى كتاب. وهو فنان فلاح. يصدر فى كل ما يكتب عن حس صادق، ومعايشة حقيقية، وإدراك لكل المشاكل والقضايا التى يعانى منها الريف العربى فى مصر. ريف ماقبل الثورة. ثم ريف مابعد الثورة، ونحن نجد هذا الانحياز للأرض ومفلاحها فى ثلاث روايات لهذا الكاتب، (الأرض)، (قلوب خالدة)، (الفلاح)، والأخيرة كتبت ونشرت سلسلة ١٩٦٧.

فى (الأرض) يظهر الفلاح بشكل لم يسبق له مثيل. حيث يرتبط بأرضه ويحرص عليها، ويدافع عنها، ويتفانى من أجلها. رغم كل المتاعب والمظالم القاسية التى يتعرض لها. والرواية تعرض لهذا، من خلال نضال الفلاحين، ضد كل القوى التى تنهشهم، وقد وفق الروائى فى ذلك توفيقاً كبيراً، معتمداً أسلوباً واقعياً لا تكلف فيه. هناك الأرض حيث الفلاحون الأجراء، والفلاحون الذين يملكون مساحات صغيرة، وكبار الملاك، والوسطاء، والسلطة المتعسفة.

وتقوم أحداث الرواية على تفاعل مجموعة من المحاور، لتعطى رؤية جديدة للأرض وللواقع. فلسنا فى هذه الرواية أمام حدث واحد ينمو ويتطور. ولا أمام شخصيات يدخلنا الروائى إلى عالمها الداخلى، ويتيح (م - الرواية الحديثة)



لأننا نرى مصائرهما تتعقد وتتشابك ، لتتحل في نهاية واقعية ، بل نحن أمام مشاهد متتابعة متتالية تصور أحداثاً شتى ألت بالقرية ، وإنعكاس هذه الأحداث على شخصيات الرواية ، ومواقفهم منها : وردود أفعالهم تجاهها ، وإزاء السلطة ، ويمكن تقسيم شخصيات الرواية إلى معسكرين : الأول يقاوم السلطة . والثاني يعمل لصالحها ، ولصالحته الشخصية ، يضم الأول عبد الهادي ومحمد أبو سويلم ووصيفة الفتاة الريفية التي تشد الرواية كلها ، وتنعكس عليها الأحداث كأنها ضمير القرية ، وعلواني ، ودياب ، ومحمد أفندي ، والشيخ حسونه . ويضم الثاني « العمدة والشيخ الشناوى وإمام المسجد والشيخ يوسف صاحب المتجر الصغير ، ومحمود بك صاحب الضياع والمشعوذ شعبان المجنون ».

والصراع الاقتصادي الذي تستند إليه عقدة الرواية يتطور بالتدرج إلى صراع سياسى عندما يدرك الفلاحون أن حياتهم في قرينهم البعيدة الصغيرة ، مرتبطة بالقضية الكبرى للاستقلال القومى ، وحق الشعب أن يختار حكومة تمثله تمثيلاً حقيقياً . ورغم كل ماتصوره الرواية من تخلف وفساد وإستقلال ، فإنها تحمل رؤية صحيحة للصراع الاجتماعى . كما أنطوى على روح متفائلة إيجابية . فالإنسان يتعذب ، لكنه يتغلب تدريجياً على مستغليه بالعمل الجماعى وبالتضامن . محمد أبو سويلم الذى التهمت السكة الزراعية أرضه ، يعود لينشئ مطحنة صغيرة فى الأرض الصغيرة التى بقيت له ، ويعاود العمل فى سبيل الحياة : إنه إيمان الكاتب العميق بالإنسان ، وبقدرته على الاستمرار ، وبإنجاحه المرتقب ،

وتعالج روايته ( قلوب خالية ) الحرمان الجنسي الذى يعاني منه شباب القرية ، وما يتركه ذلك من إنطباعات فى أذهانهم ، وما يعكسه على تصرفاتهم من اضطراب وشذوذ . كما تكشف عن الآثار التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية فى حياة القرية العربية فى مصر . ونلاحظ أن الجوا

الذى هيمن على ( الأرض ) هو نفس الجو المسيطر على ( قلوب نخالية ) ،  
فأنت تشم عطر تراب القرية بتفاصيلها ومواقفها الإنسانية وحياة الناس فيها ،  
حتى الشخصيات في ( قلوب نخالية ) تحمل ملامح شخصيات كثيرة في  
( الأرض ) . فغانم يحمل ملامح عبد الهادي . ورضوان أفندي يقابل محمد  
أفندي . وفتح الله أفندي يشبه الشيخ حسونة وهكذا .

بيدا أن روايته الثالثة ( الفلاح ) تحمل موقفا جريئا ، فتح به الشرقاوى  
بابا كان لزاما أن يفتح في الحياة الأدبية العربية في مصر . إذ نراه يصور  
مجتمع ما بعد الثورة من متطلق المناصر لا الحاقدا . الملزم لا السلي . التقدمي  
لا الرجعي . أراد أن يقول رأيه في مجتمع القرية بعد تطبيق الاشتراكية ،  
والإصلاح الزراعي . وقد تنبت الرواية إلى أن أعداء الاشتراكية قد تسللوا  
إلى مناصب قيادية في القرية ، وهم يعدبون الفلاح كما كان يفعل أجدادهم ،  
بل إنهم يستغلون الفلاح ، ويحجرون على حريته ويحرمون حقوقه التي  
نحوها له القانون . إن معنى خطر نسف الثورة من الداخل هو السائد في  
الرواية من الصفحة الأولى حتى الأخيرة . منذ قدم « عبد العظيم » إلى  
القاهرة ليطلع المسؤولين على ما يجري ، إلى تحذير « الفرماوى » من الخطر .

ورغم أن هذه الرواية لا تصل إلى حد الكمال في بنائها الفني المعماري ،  
فإن الشرقاوى اعتمد حركة صادقة في تنشيط شخصه ، وتكثيف رؤاهم .  
فهم ليسوا معنيين باهتمامات ساذجة أو عصبانية ، بل بمسألة أكثر عمقا وأصالة ،  
إنها قضية حياتهم ، والمعوقات التي تحول دون استمرار هذه الحياة . ومع  
أن الكاتب تخلى عن جزئيات التصوير التي تستهدف الإيهام بالواقع ، فإنه  
كان صادقا في عرض ما يحدث فعلا بالقرية ، وتكثيف واضح ، وإدارة  
للحدث متمكنة . وقد وفق الكاتب في طرح قضية استمرارية الصراع . فلم  
يجمده في حدود معينة . يمثل ما طرح مشكلة الثورة ، التي ستظل قائمة في  
النضال البشرى ، حيث يبقى الخطر قائما ، ويظل النضال ضده هو الطريق  
إلى تحقيق العدل والخيرية والمساواة للجماهير .

ويأتى الكاتب الجري يوسف إدريس لمعالجة موضوعا جديدا ، يتعلق  
 بفئة متنامية العدد في الريف العربي في مصر ، لكنها مطحونة اجتماعيا ،  
 ومقهورة إنسانيا ، ومظلومة اقتصاديا . إنها فئة عمال التراحيل أو « الغرابوة » ،  
 وهو يطرح قضيتهم طرحا صحيحا بعيدا عن التزييف ، وقد تخير بطله روايته  
 ( المحرام ) زوجة لأحد عمال التراحيل المرضى . مما يضطرها إلى العمل ،  
 للانفاق على مرضه ، وعلى طفلها . وهى شابة جميلة ، تسقط بين أحضان  
 شاب يكرها على خيانة زوجها . فتحمل منه وتحاول التخلص من حملها  
 فلا تستطيع . ويجئها المخاض وهى تعمل ، فتفر من بين زميلاتها وتذهب  
 بعيدا ، وتضع المولود . ونخوفا من افتضاج الأمر تضع يدها على فمه ،  
 فيموت ثم تلقى به في التربة .

ويصبح موضوع اللقيط حديث القرية . وينشط الجميع لمعرفة الفاعلة .  
 وينقلب هدوء القرية . وتحدث قطيعة بين سكان القرية الأصليين وبين عمال  
 التراحيل . ويثار الشك في نفوس الآباء تجاه بناتهم . والأزواج إزاء  
 زوجاتهم . وهنا يعرض الكاتب لنماذج الانحلال المخلقى المخفية : الزوجة  
 الخائنة . الفتاة المنحلة التى تهرب مع من تحب . والقوادة . لأنه يريد أن  
 يصور المحرام الحقيقي ، ممثلا فيما تعانيه هذه الفئة من حرمان وظلم ونسيان ،  
 وتكتشف الفاعلة « عزيزة » لكنها تكون مريضة ، ولا تلبث أن تموت .  
 وينتهى الكاتب إلى إقامة تآلف بين أهل القرية من الفلاحين وبين عمال  
 التراحيل . كان موت عزيزة هو الباب الذى انفتح على مصراعيه ليدخلوه  
 معا . فقد اشتركوا كلهم في الحزن والبكاء عليها ، وفي تجهيزها ، وإرسالها إلى  
 مأوى زوجها ، وعاد العمال إلى عملهم في الأرض ، بعد أن زال الحاجز  
 الذى يفصلهم عن أهل المنطقة نهائيا . ويصور الكاتب في خاتمة الرواية  
 ما صارت إليه القرية بعد أن صدر قانون الإصلاح الزراعى . فقد تغيرت  
 معالمها . وتبدل نظام الحياة فيها . ولم يبق إلا ( شجرة الصفصاف قائمة  
 إلى الآن على جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن : يقال إنها نمت من العود الذى



استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعلدها موتها ، فطمس في الطين وكان أن أصبح تلك الشجرة ) . كانت معاناة عزيزة وبؤسها ونضالها وفقرها ، ونحن المدفوع كي تنمو هذه الشجرة . الضحية الكبرى ليستظل الآخرون بما غرسته هي وروته بمرقها ودموعها وحياتها أخيرا .

وتتجلى مهارة الكاتب ، ونبرته الإنسانية ، في تصويره الزلة التي دفعت إليها عزيزة دفعا . وكيف رسمها بحيث تهز المشاعر ، فهي شخصية قوية ، ذات كبرياء وضعف . وهي تخاف وتقاوم ثم تضعف . ثم تلد . ثم تحاول سن الخطيئة . وقلشدتنا إليها ووجدتنا معها . بما استطاع أن يقيمه الكاتب من حركة داخلية عميقة ، ربطت بين أحداث الرواية وشخصها ، وخلقت فيها حيوية : وكان أسلوب الكاتب بعيدا عن الرومانسية ، والخطابية والدعائية . لقد قال لنا يوسف ادريس إن الخطيئة نتيجة مباشرة للقحط الاجتماعي والفقر الدائم الذي عاشت فيه عزيزة . لكنه لم يقل ذلك مباشرة ، وإنما نحن نلمسناه من خلال بنائه المحكم ، وحركة الأحداث في الرواية ، ومعاناة الشخص بها . ومن ثم كانت رواية ( الحرام ) من أنضج الروايات التي عالجت نضال الفلاح وما يلاقيه يوميا من عنث . لما توفر فيها من صدق فني ، وقدرة على النفاذ إلى داخل نفوس الشخصيات وربط الأحداث والشخصيات معا بالأرض والناس والعادات والتقاليد والعوامل الاقتصادية ، الاجتماعية ،

أما روايته الثانية ( العيب ) فإنها تناقش الخطيئة كشجرة للمجتمع في المدينة ، جديدا « سناء » الفتاة عملها بإحدى المصالح الحكومية ، ومن خلال احتكاكها بالرجل وبالعامل ، تعرف أن زملاءها يتقاضون رشوة مقابل أدائهم لأعمال التزيين . وترفض محاولات زملائها لإقناعها بمجاربتهم . رغم أن أخواها منع من دخول المدرسة لعدم سداد المصروفات . ورغم إغراءات محمد الخندي « زميلها الذي يريد أن يستحوذ عليها كائن حي جميل » وبعد مقاومة ، وشدة وجذب ، تنهار أمام « مائة جنيه » ألقاها « عبادة بك » في درجها ، وفي

نفس اللعظة. تهازأ أمام زميلها « محمد الجندى » ، فتبادر بتحديد موعد للقاءه خارج العمل ، وتبدأ مأساتها النفسية ، كانعكاس لمأساتها الاجتماعية والمادية ، ما يزال القديم قويا ، قادرا على أن يغتال الحديد الذي يرزخ تحت آلاف الضغوط .

ويتأثر « فتحي غانم » بهذا الاتجاه الواقعي الاشتراكي ، لكنه حاول أن يضيف إليه تجارب في الأسلوب ، بعد أن قدم أول رواياته ( الجبل ) ١٩٥٩ . فهو يكتب رواياته بأساليب متعددة : ففى ( الغي ) كان الأسلوب بحثا في طبيعة اللغة . جاء استخدام الحرف بديلا عن الكلمات حين تحول الغي إلى حرف غ . وفى رباعية ( الرجل الذى فقد ظله ) قرر مواجهة الشخصية من زوايا مختلفة ، والحادثة ، من خلال وجهات نظر متباينة . وفى ( تلك الأيام ) اعتمد على الفصول المؤرخة . وهى تواريخ غير متسلسلة : زمنيا ، بل إنها تحمل فجوات وعودة إلى الماضى القريب والبعيد ، وتتدخل لتشكيل لحمة الحدث ، وتفسره ، وتصور الشخصية الرئيسية فيه . ويجد القارئ نفسه مدعوا إلى إعادة بناء الحدث على نحو متكامل ، وإلى المشاركة فى عملية بناء الرواية وتكوينها . وفى آخر رواياته ( زينب والعرش ) يعود إلى أسلوب السرد العادى ، ليصف ويسجل : وهو ينطلق فى كل موضوعات رواياته من رؤية تقديمية واعية .

ويصور « صنع الله إبراهيم » فى ( تلك الرائحة ) سنة ١٩٦٦ رحلة بحث الإنسان المثقف عن مأوى وإيمان وانتماء جديد ، يعوضه عن كل ما كان يبدو ثابتا وشبه يقينى كالحقيقة ، ثم ضاع أو تلاشى وتحطم . لقد اكتشف بطل ( تلك الرائحة ) أن حاله القديم قد تغيرت معالمه بحيث لم يعد يعرفه . كما يتبين له ، وهو يتنظر فى مرآة ذلك العالم ، أنه هو أيضا قد تغير ، بحيث لم يعد حاله المتحول قادرا لا على معرفته ولا على استيعابه . وقد حمل البطل الذى بلا اسم ملامح الكاتب ، والرواية دارت حول تجربة مر بها : وهى مكتوبة بعد خروجه من الدائرة المظلمة لهذه التجربة التى قاده إليها انتهاؤه السياسى .

فهى تعبير عن معاناة حقيقية ، وبعايشة فعلية غير متخيلة : وعن مواجهة مع واقع سياسى واجتماعى وأخلاقى ، لا يستطيع التكيف معه.

ومع ذلك فإنه لم يصل إلى الحد الذى وصل إليه نجيب مد نظر في (الكرنك) : علما بأن الأخير لم يضر بشئ ولم يعان شيئا ،

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن هذه المرحلة قد هيأت لظهور روايات ذات نزوع سياسى ، تحمل في أعطافها معاني المقاومة والنضال الوطنى من أجل قضايا وطنية واجتماعية معاً . وهى روايات لم تلزم بالتاريخ القديم ، وإنما اختارت فترات حديثة وتناولت عناصر البطولة والمقاومة فيها ، من خلال حركة المجتمع السياسية ، ولتحقيق هدف سياسى ، وفى ثوب فنى أقرب إلى النضج وأكثر ارتباطاً بالمضمون .

تمثل هذا اللون من الروايات ، « الشوارع الخلفية » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « قصة حب » ليوسف إدريس و « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس و « الباب المفتوح » للطيفة الزيات ، التى تميزت بكونها ركزت على علاقة المرأة بالرجل فى الفترة ما بين ١٩٤٦ ، ١٩٥٧ . وذلك من خلال خطين أساسيين هما : كفاح « ليلي » البطلة من أجل التحرر من القيود ، وكفاح الشعب العربى فى مصر ، ليتحرر من الاستعمار البريطانى . والخطان مترابطان : اللهم إلا أن الكاتبة عندما حاولت تصوير مشاركة « ليلي » فى صد العدوان الثلاثى على بورسعيد فى ١٩٥٦ ، أقحمت السياسة على خط الأحداث المتعلق بمصير ليلي بعد أن ذهبت إلى هناك فرارا من إتمام زواج لا ترغب فيه .

يدخل فى هذا المجال أيضاً ، رواية (الخطر) لفتحى الرملى ، وتدور حول جماعة من الشباب الذين اشتركوا فى مقاومة الاحتلال البريطانى عن طريق تكوين جمعية سرية لاغتيال الجنود البريطانيين ، ومقرها (درب شكبة) فى حي السيدة زينب ، رأب القاهرة . وروايتها « الحيط الأبيض » و « طلائع



الأحرار ، محمد مفيد الشوباشي . ورواية ( أنا الشعب ) لمحمد فريد أبو حديد التي تعالج قضية الحرية في مصر منذ أوائل الثلاثينيات حتى ١٩٥٢ عندما قامت الثورة ، وروايتا أحمد حسين : ( أزهار ) و ( الدكتور خالد ) ، وهو في الأولى اهتم بالفساد السياسي الذي كان سائدا فيما بين ١٩٣٠ - ١٩٣٧ ، إلى جانب تصويره الشخصيات في حياتها الاجتماعية ، وعلاقاتها العاطفية ، وإن كنا نلاحظ أنه يتحدث في حوالي خمس عشرة صمحة عن الوزارة التي غيرت الدستور ، وعن الملك ، مما يخرج عن دائرة الرواية ، وينال من معمارها الفني . وقد تناسكت روايته التالية فنياً ، إبان تصويرها للحقبة الممتدة من أغسطس ١٩٣٩ حتى ١٩٤٥ . وكأنها تصور اشتعال الحركة الوطنية من الجذور . يضاف إلى هذا روايتا عبد الحميد جودة السحار « قلعة الأبطال » و « السهول البيضاء » .

وقد غطت هذه الروايات على لون من الرواية التاريخية كان قد نما بعيد الثورة مباشرة . لكنها لم توغلا في التاريخ القديم ، إذ اختارت منه فترات قريبة نسبياً . وحاولت تسليط الأنوار على مقاومة الشعب ككل ، مبرزة هذا العنصر الإيجابي الكامن في أعماقه . ومعظم هذه الروايات انشغل إما بالحملة الفرنسية على مصر في ١٧٩٨ ، ومواجهة الشعب العربي في مصر لها . وإما بالحروب الصليبية ومحاولتها غزو مصر في القرن الثالث عشر ، وأسر لويس التاسع ملك فرنسا في مدينة ( المنصورة ) ويمثل الجانب الأول ( لقاء عند الفجر ) لمحمود شعبان ، و ( أنفاس الصباح ) لمحمد حسن عبد الله ، ويمثل الجانب الثاني ( أبطال الشعب ) لرمزي مفتاح ، و ( اليوم الموعود ) لنجيب الكيلاني و ( شيء نسيه البشر ) لعبد الرحمن عجاج ، و ( ثمن الحرية ) لعلي شاش ، و ( المنصورة ) لمحمد مصطفى هدار . و ( العاصفة ) لغريال وهبة ، وهي تفوق الروايات السابقة من حيث البناء الفني ، ورسم الشخصيات من الداخل ، وتحريك الحدث ، وإدارة الحوار .

ولا يبقى من الروايات التاريخية التي صدرت في هذه المرحلة غير

رواية ( السائرون بياما ) لسعد مكاوى ، و ( العودة إلى المنفى ) لمحمد أبو المعاطى أبو النجا . وهما كاتبان واعيان بما ينبغي أن تكون عليه الرواية الفنية ، إذا ما اتخذت التاريخ مدارا لها وموضوعا . فقد عرفنا كيف يكون التصرف في المادة العلمية ، وكيف تكون الصياغة الفنية . المراحل زمنية ليست معاصرة ولا معاشة . والأهم أن يمثل ما كان تاريخيا ، بحيث يصبح ما هو كائن آنيا ، وأن يقدم شيئا لهم : والكاتب الأول من جيل ، بينما ينتمى الثاني إلى الجيل التالي له ، والذي سيحاول إثبات وجوده الفني المؤثر . بعدئذ ، وإن كانت بداياته قد تفتحت في هذه المرحلة . غير أنه ظلم — كجيل — وسط تسليط الأضواء وانشغال النقد بجيل طه حسين والعقاد وتيمور ، أو بجيل نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وسعد مكاوى ويوسف السباعي ويوسف إدريس . فلم يحتفل به النقد ، ولم يفكر في توجيهه الوجهة الصحيحة .

وكان على هذا الجيل أن يعتمد على إبداعه وخطقه ، وعلى ثقافته ، ومعاناته ، وتجاربه في الفن وفي الحياة . وقد استهوهم كتابة القصة القصيرة بأدى ذى بدء ، كما جلدتهم التحقيق الصحفي ، والمقال ، ثم ما لبثوا أن اهتموا إلى فن الرواية . بل إن منهم من احتفظ بولاء مزدوج للرواية وللقصة القصيرة : وهذا الجيل وحده يستحق دراسة خاصة تلفت نظر النقاد والدارسين إلى تكوينه ، وهمومه ، وممارساته ، واجتهاداته ، وخصائص فنه الروائي . نذكر منهم على سبيل المثال : عبد الله الطوخى ، فاروق منيب ، عباس الأسواني ، صالح مرسى ، أمين ريان ، عزت محمد إبراهيم ، أمين العيوطى ، وعبد الفتاح الجمل ، وشوقي عبد الحكيم ، وسليمان فياض ، أحمد نوح ، أحمد عادل ، وصبرى موسى الذى لفت الأنظار إليه منذ أصدر ( حادث النصف متر ) ثم ما لبث أن أثبت قدرات ومواهبه برواية ممتازة في ( فساد الأمكنة ) ، وعبد الفتاح رزق ، مؤلف ( حديقه زمهران ) ثم ( الوبئة ) ١٩٧٨ :

بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، طفق جيل جديد شاب يمارس كتابة الرواية ، ويجاهد في سبيل التعبير عن وجوده ، ورويته ، وهمومه ، وأحلام مستقبله : إنه الجيل الحاضر الذي يتوقف مستقبل الرواية العربية في مصر على إنجازاته وجهوده . وهو جيل لم تساعد الظروف بعد ، كي يصبح معروفا على المستوى العربي الكبير . اللهم إلا قلة قليلة جداً جداً ممن واحوا ينشرون في هذه المحلة أو تلك ، في هذا القطر العربي أو ذلك ، وهم لا يمثلون الجيل القائم بكلية .

والمناخ العام الذي أخذ فيه هذا الجيل يتنفس ، يوحى بمدى المعاناة التي يعانيها ، والمشاق التي يصادفها . حقيقة ، إنه بدأ ووراء تراث روائي عربي لا بأس به . لكن الإطار العام الذي يتحرك فيه مليء بعقبات ومثبطات . لا شيء للإبداع بقدر ما تدفع إلى النكوص . ومن ثم فإن أية رواية جادة لا مكتملة فنيا ، تتمكن من شق طريقها واقتحام الضباب تصبح كمولود العناء ، ويحتاج إلى احتفال كبير ، وتهنئة عظيمة لكاتبها الشاب الذي كتب له السلامة : وهذا هو الذي يدعو إلى الإشفاق على هذا الجيل ، وليس إلى اتهامه بالقصور والتقصص .

فقد واجه أول ما واجهه ، ذلك الذي حدث في ٥ يونيو ١٩٦٧ ، حيث سقطت كثير من المثل والمبادئ . حين فقد ثقته في كل شيء . وعاد ينظر إلى الواقع والأنظمة والشعارات نظرة كلبارية وشك . وقد يفسر لنا هذا كيف أن من الكتاب من عادوا بأقلامهم إلى قراهم وريفهم ، حيث الصدق ، والبراءة ، وعدم التزييف ، والتعامل اليومي الواقعي مع كل الموجودات والكائنات . فقد أفرعهم الزيف والخداع على المستوى الاجتماعي والإنساني . كما أرقهم الكذب والنفاق على المستوى الفني والأدبي ، فلبجأوا إلى الأرض الطيبة ، بروية جديدة ، مختلفة عن سبقهم من الكتاب ، لأنهم يواجهون مشاكل جذ مختلفة ، في ظل ظروف وعوامل لم تكن موجودة من قبل :



ووجد هذا الجيل أنه عليه أيضاً النفاذ من خلال بقايا جيل طه حسين والعقاد وتيمور وهيكل، ومن أثنائها جيل نجيب محفوظ والسباعي وعبد الحليم عبد الله، ومن وسط جيل الشرقاوي وفتحى غانم ويوسف إدريس وصالح حافظ، والجيل السابق عليه مباشرة والذي ما يزال يعاني إلى جانبه. وبخاصة أن من أفراد هذه الأجيال من يعملون بالصحافة، ويستطيعون الوصول إلى القارئ، بطريقة أو بأخرى. في حين أن معظم أبناء هذا الجيل لا يوجد بينهم وبين الصحافة ارتباط وظيفي أو إعلامي دائم.

وقد كانت التجارب الجديدة في الرواية الأوربية شكلاً ومضموناً، تمثل تحدياً كبيراً آخر، أصبح على هذا الجيل أن يواجهه وأن يحدد موقفه منه. فهو إن أراد محاكاته فإنه في حاجة إلى ثقافة أوربية حديثة ومعاصرة. وإلى معرفة دقيقة باللغات الأجنبية التي كتبت بها تلك الأعمال التجريبية. وهو إن اقتنع بها أخيراً، فإن لزاماً عليه أن يبتكر الصياغة التي تتلاءم والذوق القارئ العام والمشاكل العربية والوطنية. كما أنه إن ابتعد عنها فقد وجده، وأهم عناصر تكوينه، وكرر السابقين عليه. في تجاربهم، وغداً مسخاً مشوهاً.

وواقع الحياة اليومية يفرض عليه ضغوطاً تستلزم ضرورة تجاوزها والتغلب عليها. إنه إنسان يعيش حياة يومية عادية، ولا يتفصل عن المشكلات العامة التي تصادف جماهير الشعب كله، من مأكلاً ومشرباً، وملبساً ومسكناً ومواضلات، ومسائل ثقافية. فضلاً عن أن غالبية كتاب هذا الجيل من أبناء الفقراء والكادحين. ومن يعملون في وظائف حكومية عادية. لم تيسر لهم الحياة الوادعة لآفي ماضيهم، ولا في حاضرهم. فضلاً عن أن كثيراً منهم تقف نفسه بنفسه، نتيجة لظروف متعددة، وهو ما ينبغي أن يحمد فيهم، ويذكر لهم بالتقدير والإعجاب.

وكتب على هذا الجيل أن يعيش ظروفه وواقعها يتغير بصفة مستمرة ومتلاحقة وسريعة. فهو يشهد في كل لحظة تبدلاً في بعض الخطوط

الثابتة ، وتحولا في القيم والمفاهيم ، وانحرافا في السلوك والأخلاقيات العامة . وقلبا لآبني الأساسية ، وتشويها للأشخاص ، أو تعديلا في الوظائف ، أو ظهورا لقوى وفئات طفيلية ، أو سياسات اقتصادية يحتويها البعض من الانتهازين لمصلحتهم الشخصية ضد مصالح الفئات الأعظم في المجتمع . ثم ما تلبث حرب أكتوبر ١٩٧٣ أن تعيد إلى هذا الجيل ثقته بنفسه وبقومه ، حتى تأتي بعض السليبيات ، فتقف به حائرا قلعا . وهو ما ينعكس في قدرته على التكيف والتلاؤم ، ثم استعداده للكتابة ، وإمكانياته في الملاحظة ، وعليه أن يواجه تحديات النشر والطباعة ، وقد أغلقت بعض الصحف أبواب الأدب والقصة بها . مما حدا ببعضهم أن يستلن ، ويحرم نفسه من الضروريات المعاشية ، ليطلع عمله الروائي أو القصصي على نفقته الخاصة ، والعاقبة لن تكون مأمونة بأى حال . وقد أقدم على هذه التجربة الشاب رفقي بدوي ، وهبده جبير ، ومحمد يوسف القعيد ونهاد شريف ، ورمسيس لبيب ، وشباب الإسكندرية ، وشباب النصورة ، وغيرها من الأقاليم الأخرى .

—

يحدث هذا في الوقت الذي تطبع فيه الهيئة الرسمية المستولة عن التأليف والترجمة والطباعة والنشر : ماتسميه بالأعمال الكاملة ، لأدباء ما زالوا أحياء ، تعبر بكتاباتهم عن الملائينات ، ولم يعد القارئ في حاجة إلى أوهامهم ونظراتهم الرومانسية ، وشخصيتهم العابثين اللاهين : أو الأعمال الكاملة لبعض ذوي المناصب الوظيفية ، ممن لم توزع بعد أعمالهم الناقصة غير الكاملة . ومن لا يزال الطريق أمامهم مفتوحا للتجويد والتطوير والإبداع . فمحمود كامل الحامى انقضى عصره ، وانتهى تأثيره ، وتوارى قارئه . أما ثروت أباطة فإن شوط الخاق الروائي ممتد أمامه .

وبفضل هذه العوامل توارى النقد الأدبي وانزوى ، إما داخل الجامعات ، يدرس للطلاب ، وإما في شكل بحوث ودراسات يحصل أصحابها على مؤهلات علمية ، أو درجات وظيفية . وإما بالسفر للعمل في الدول الشقيقة :

وإما بالاعتكاف وإيثار السلامة . بل إن من شباب النقد من لا يجد إقبالا من  
المشرفين على الصحافة ، لنشر مقالاته النقدية .

وقد خاقت هذه الملاحظات مجموعة من الظواهر السلبية التي تعوق حركة  
الرواية وتقدمها : والتي تقف في سبيل الحيل الجديد من شباب كتاب  
الرواية العربية في مصر :

من ذلك مثلا أننا نلاحظ هبوب عاصفة الكتابة الروائية ، على كتاب  
صحفيين ، يحكم مواقعهم الصحفية ، وسهولة نشر ما يكتبونه ، وشغل  
القارئ بهذا الذي يكتبون لفترات طويلة لا تقل عن العام ، فمصطفى أمين  
يستغل عودته إلى صحف الأخبار ، ليقرر على القارئ أسبوعيا حلقة من رواية  
مسلسلة . ويستمر ذلك لأربعة وأربعين أسبوعا . يقدم في كل سنة رواية  
تدور أحداثها في الثلاثينيات ، ويحتل مراكز البطولة الرئيسية ، خليعون  
وراقصات ، وهو ما يتضح في رواياته ( لا ٠٠ ) ، ( الأنسة هيام ) ،  
(صاحب الجلالة الحب) ، ( الأنسة كاف ) ، ( سنة أولى حب ) ،  
( من واحد عشرة ) سنوات طوال ، وهو يفرض كتاباته على القارئ دون  
أن يتبع الفرصة لكاتب روائي شاب .

وكذلك الأمر بالنظر إلى موسى صبرى في ( الجبان والحب ) و ( كفاني  
يا قلب ) ( وغرام صاحبة الجلالة ) و ( دموع بلا خطايا ) . ومحمد زكي  
عبد القادر في ( إرادة أم قدر ) : وعبد الستار الطويلة فيما قدمه في  
مجلة ( روز اليوسف ) بعنوان ( الرجل الذي يعدو ) وهي تشوية غير فني ،  
لما كتبه يوسف إدريس في ( قصة حب ) وعبد الرحمن الشرقاوي في  
( الشوارع الخلفية ) . أما إحسان عبد القدوس ، فإن الباب مفتوح أمامه على  
مدار الأسبوع كله . فهو يوم السبت ينشر رواية مسلسلة في مجلة ( الإذاعة  
والتليفزيون ) بعنوان ( تائه بين السماء والأرض ) : ويوم الأحد يكتب مقاله  
الأسبوعي في مجلة ( أكتوبر ) بعنوان « مقهى في الشارع السياني » : ويوم



اللائنين تجده في (روز اليوسف) بعنوان (أصحاب السوابق) ، والثلاثاء  
أو الخميس يصادفك في (الأهرام) برواية سلسلة ، وما أكثر ما قدم في بابه  
الثابت « أمس واليوم وغدا » :

يضاف إلى هذا ما أسميه بظاهرة إسماعيل ولي الدين . الذي يكتب  
بمعدل كل ثلاثة أشهر رواية . تطبع في حينها . وتتحول إلى فلم سينمائي في  
نفس السنة . والبعض يتخلدون ما يكتبه نموذجاً للرواية الحديدية الشابة . وكأنه  
يمثل الجيل الحاضر . والواقع أن تأمل كتاباته ، يكشف عن أنه يصدر عن  
روية سياحية . تقدم الناس ، والأماكن ، وتخيّل ما قد يحدث ، بشكل  
خطف ، وخفيف . وكأنه السائح الذي يلتقط بعض الصور الغريبة والشاذة ،  
إذ يركز تركيزاً شديداً على الجنس ، وتصوير الجسد بطريقة مثيرة ،  
والحيانات الزوجية ، والقوادة ، والمومسات ، والشواذ خلقياً وساوياً :  
فضلاً عن لغته الرديئة ، المكسرة بالأخطاء النحوية . إنه يتناول عنه شخنة  
واستهانة ، وعدم معاناة . وربما يكون دافعه إلى إختيار الجوانب الشاذة ، هو  
إحتقاره الشديد للفئات الشعبية الكادحة ، واستهلاؤه عليها . فهو لا يسعى  
للكشف عن أعماقها . والدوافع إلى سلوكها . والضغوط التي تجثم على أنفاسها ،  
والقوى التي تشلها . ومن ثم لم يكن الإنحياز لها ، بقدر ما توفر عدم التعاطف  
مع مأساة حياتها . والغريب أن تتاح له فرصة نشر كل ما يكتب . ولا يلتفت  
إلى ما يكتبه غيره من الشباب الجاد . فقد أصدر ثمانى روايات في  
فترة وجيزة جداً .

ومن الظواهر اللافتة ، أن جوائز الدولة التشجيعية ، الخاصة بالرواية ،  
لا تمنح لأى من هذه العناصر الشابة . وإنما تهدي إلى كتاب تجاوزوا مرحلة  
الكهولة . ولم يسمع بهم أحد من كتاب الرواية ، ومن القراء ، معاً . فقط ،  
بدأوا يلتفتون إلى الإسم ، وقت إعلان النتيجة . وقد حدث هذا مع سامى  
البندارى وفتحى أبو الفضل . ويبدو أن هذه الجوائز لا تعطى لتشجيع شباب  
الكتاب ، بقدر ما هى مخصصة لمسائل بعيدة عن فن الرواية :

ورغم كل ذلك ، فإن الجليل الجديد من كتاب الرواية ، يشق طريقه ،  
ويشهر أدنى فرصة للنشر ، فيحرص على تقديم عطائه ، فوق كل شيء ،  
ورغم كل اعتبار ،

وقد سبق أن قلت إن بعضهم لجأ إلى القرية ، النبع ، الأصل ، لينغمس  
في مشاكلها الحقيقية التي تعاني منها ، ولتعرف القوى الخفية والظاهرة ،  
القديمة والمستحدثة ، الطبيعية والمفتعلة ، التي تنهش الفلاح وتمص دمه ،  
فهناك من ذهب إلى قرى الدانا مثل : خيري شلبي ، ومحمد يوسف القعيد ،  
ومحمد الحكيم قاسم ، وأحمد الشيخ ، وزهير الشايب ، وضياء الشرقاوي ،  
ومحمد أبو المعاطي أبو النجا . وهناك من اختار قرية الصعيد حيث الجنوب ،  
من زاوية جديدة تختلف عن زاوية النظر التي سادت كتابات طه حسين ،  
مثل يحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الوهاب الأسواني ، ومحمد مستجاب .  
وعلى سبيل المثال ، فلما نلاحظ أن خيري شلبي قدم ثلاث روايات تناول  
في كل منها قطاع « عمال التراحيل » الذي يشغل فكره ، وفنه ، ويسيطر على  
مشاعره ، هي : اللاعب خارج الحلبة - والسنيرة - والأوباش ، هذا القطاع  
الهام ، من حيث حدة تناقضاته ، وقسوة مآسيه ، وصعوبة حياته ،  
وبعثة أفراد ، وزيادة عددهم . إنه المنبع الثر الغزير الذي تنبع منه روايات  
خيري شلبي ،

ولعل السر في ذلك يكمن في أنه عاش حياة عمال التراحيل ، وعانى  
معاناتهم ، وهر بطروفهم ، وعرف سرهم وهمهم ، فوضع يده على أسباب  
جراحهم ، واستبطن أحلامهم . وهذا هو الذي يكشف لنا مدى صدقه مع  
نفسه ، وصدقه مع واقعه ، ثم صدقه مع فنه . فهو لا يكتب عن تجارب  
وهمية ، أو خيالات ميتافيزيقة ، أو بيئة غريبة عنه ، أو مجتمعا سمع به ،  
بلو حياة قرأ عنها ، وإنما هو يكتب عن نفسه ، عندما يجسد حياتهم وواقعتهم  
وتجاربهم ، ومن ثم يأتي صدقه وإخلاصه . وهو ما ينعكس على فنه بالدرجة

الأولى . لأنه لا يفصل فنه عن الواقع ، وإنما يصوره حتى يكشف عن أبعاده الحقيقية ، بقصد توعية الناس الذين يعيشون مأساة هذا القطاع ، أو توعية التناقضات الموجودة في المجتمع الريفي .

ذلك أن رؤيته كفنان ، تنفذ إلى الداخل . وكثيرا ما تباع مكان الحركة الفاعلة ، وأماكن التناقضات المتصارعة في إطار ومحدثها العامة : وفي إطار ظروفها الزمانية والمكانية الخاصة . ومن هنا فلنا نمحا عالما متكاملا زائرا بالمشاكل ، لا غموض فيه ، ولا تعقيد في شخوصه ، ولا فلسفة مجردة أو حلول جاهزة . فقد كان هذا العالم الذي عاشه الكاتب كفيلا بأن يغريه بالإغراق في الحشو ، والإكثار من الجزئيات والتفصيلات ، والأحكام الذاتية . لكنه تخلص من كل هذه العيوب التي قد تفرسها واقعية الكاتب على العمل الروائي بلا وصى منه . وكل رواية من رواياته تبدو بجدولة ، أحكم الكاتب الشاب . جدد ضفائرها ونسج خيوطها ، بمثل ما استطاع أن يجعل الشخصيات تتحرك ، وتمثل الفعل ، وتتكلم بطريقة العادية المألوفة في الحكى ، وبأسلوبها البسيط الذي يتوسل غالبا بالإشارة ، والتشيل ، والنبذة ، والایقاع .

ويجعل محمد يوسف القعيد قرينه شغله الشاغل ، فيصورها في جل رواياته . « أخبار حزبة المنيسى » و « الحداد » و « الليات الشوى » و « في الأسبوع سبعة أيام » و « يحدث في مصر الآن » . وقد اهتم بتصوير انعكاس نكسة يونيو ١٩٦٧ على القرية العربية في مصر . وتلمس الأسباب في التخلف ، وفي العدو الطبقي ، من ضلال رؤية جلدرية واعية . فالمسألة ليست عسكرية ، وإنما هي خباخنة في البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية . وهو دائم الربط بين القضية الوطنية والقضية الاجتماعية ، مما قد يبدو من إختياره بداية أحداث روايته الأولى بعد صدور القرارات الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ . وكأنه أراد أن يقول إن القرارات الثورية لم تغير من واقع الأمر شيئا . لذلك تبدو حزبة المنيسى بعد أعوام من الثورة .



وبعد سنوات من تطبيق تلك القرارات صادرة خافلة كأنهم تعيش خارج التاريخ .

بيد أنه في روايته ( في الأسبوع سبعة أيام ) يتناول الفترة السابقة على قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، من خلال مشاركة قرية ( الضهرية ) في الاستعداد لها دون أن تلمس . إذ يلتقط أمرة صغيرة مكونة من الإبن الأكبر « مصطفى » الذى يعمل حارسا للحمامات العمومية ومرافقها بالقرية ، ومن أمه ، وأخيه الغزالي ، وأخته نورة . ويسجل انطباعات أفراد هذه الأسرة إزاء الحدث الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، وهو استدعاء مصطفى لأداء الخدمة الوطنية فى الجيش ، قبيل اندلاع المعركة بأربعة أيام . أما روايته ( يحدث فى مصر الآن ) فلأنها تدور فى نفس القرية التى قدمت عددا من الشهداء فى الحرب . لكنها تقف عند الجوانب الاجتماعية ، والعلاقات الجديدة ، والقوى الناعشة للحم الفلاح وحرقة وحقوقه ، بعد الحرب مباشرة : واستطاع أن يقول الكثير . كما وفق فى أن تمتد حركة الرواية ، لتشمل القرية كلها ، حيث تحركت حركة جماعية ، لأن الحدث الروائى بهم الغالبية العظمى من أبناء القرية ٥

والقعيد يجتهد فى أن يجعل له أسلوبا خاصا ومنهجيا فى تناول والمعالجة ، إذ يبتكر شكلا روائيا واقعيا ، يتفق مع المضمون الذى يريد أن يقدمه . وهو يستعين بتقسيم روايته إلى فصول : ويستفيد من أسلوب كتابة التقارير ، ويفيد من بعض الأحداث الواقعية التى حدثت بالفعل . فى محاولة لجعل الصورة واقعية ومقبولة . وإن دفعه شغفه بالقضايا السياسية والموضوعات المتعلقة بها ، إلى المباشرة والتقريرية فى بعض الأحيان . وإلى أن تتحول الرواية عنده إلى وثائق جامدة ، تفقد الحرارة والحيوية ودفع المشاعر والعواطف الإنسانية .

لكنه مع كل هذا حريص على الاستمرار فى الكتابة عن القرية والريف ،

( م ٦ - الرواية الحديثة )

في مراحل تغيرهما وتطورهما ، بإخلاص تابع من صدق إيمانه بها . على عكس عبد الحكيم قاسم الذي أصدر في ١٩٦٩ روايته اليتيمة ( أيام الإنسان السبعة ) : وكانت تبشر بكتاب شاب جاد ، تنبع رويته من معايشة فعلية ، وإحساس حاد بالقرية ، بيد أنه توقف عند حد تلك الرواية الشابة ، إذ يبدو أن الحياة باعدت بينه وبين معايشته الواقعية لقضايا الريف فالتهمته طموحات أخرى لا ظل للقرية فيها ولا وجود للأرض ، ولا كيان للفلاح . وهذا ما كنت قد خشيته عندما صدرت تلك الرواية ، قد تفتت أيامه السبعة . بفعل المدينة الساحرة ، التي أحالتها إلى ملايين من الذرات والثواني والدقائق والمشكلات التافهة ، فقلت زوراته لأهله الفلاحين ، ثم تناقصت رويداً رويداً ، ثم ندرت قليلاً قليلاً ، ثم انمحت تماماً تماماً .

ويدخل كل من يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وعبد الوهاب الأسواني ، إلى عالم الإنسان البسيط الذي يعيش في صعيد مصر ، حيث يقتحمون أعماقه ، وأسارته ، ويتعرفون إلى خفايا نفسه ، وما يصطرع في جوانبها ، مع بساطة وعفوية ، في إطار من استكشاف الدوافع وراء الصراعات بين القبائل ، وتحكم العادات والتقاليد عند عبد الوهاب الأسواني . وفي واقع مغلف بالأسطورة والحلم ، ومركب تركيباً فنياً دقيقاً ومحكماً ، ذا نكهة شاعرية ، عند يحيى الطاهر عبد الله . وفي أسلوب صارم الموضوعية دقيق . يحتفل بالجزئيات التافهة جداً ، التي تؤثر في حياة إنسان الصعيد ، وتبلغ لديه درجة عالية من الأهمية . ومن ثم يأتي حرص محمد مستجاب على الارتفاع بها إلى مستوى أن تكون عنصراً حياً في روايته . وهو يولي كل شيء في حياة هذا الإنسان أهمية قصوى ، حتى حيواناته ونباتاته ، وطيوره ، وثعابينه ، وكأنها جزء من عالمه . فهو يتعامل معها تعامله مع هذا الإنسان ، من خلال أدق دقائقه التي يحاول أن يخفيها عن الآخرين .

ويعمل حسن محسب على أن يجدد في شكل رواياته منذ ( التفطيش ) ١٩٦٧ ، التي يقسمها إلى خمسة أقسام ، يضع لكل منها عنواناً مستقلاً ،

الأول بعنوان : « هزيمة أبو زيد » والثاني بعنوان : « بنت المليجي » والثالث بعنوان : « الولد مخيمر » والرابع بعنوان : « الزناتي خليفة » والخامس هو « الشرارة » . وتشترك الأقسام جميعاً في كون كل منها يصور بوّس من يعملون في التفتيش رجالاً ونساء ، حيث يعملون دون أن يحصلوا على ثمرة كدحهم ، مما يضطرهم إلى الفرار ، والبناات على وجه خاص ، لأن المشرف ( الخولي ) يطار دهن برغباته . ولقد أراد الكاتب تصوير هموم أهل الريف وحرمانهم قبل الثورة إلى أن كان حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ ، فتكون نهاية الرواية ، وكأنه أراد أن يربط بين ما كان يجري في القرية وبين ما كان يحدث في المدينة .

وتعتبر روايته ( العطش ) ١٩٧٢ الرواية الوحيدة التي تنهت إلى مشا كل المهجرين من سكان مدن القناة بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، وقد تفرقوا في هذه القرية أو تلك ، في هذه المدينة أو المدينة الأخرى . لهم هموم ، وآلام ، وآسى ، استطاع أن يجسدها الكاتب في عمل روائي تبرز فيه درامية الحدث وحركة الشخصيات بشكل جيد ! ثم تكون روايته ( وراء الشمس ) التي كتبها في ٥ مارس ١٩٧٢ ، وصدرت في مارس ١٩٧٥ محاولة أخرى للتجديد في الشكل ، وهي في فصول ذات عناوين ، مثل كل عنوان ما يدور في الفصل . والرواية تعالج قصة تعذيب وحشي لثلاثة من الشبان يتهمون ظلماً بأنهم خونة ، ويخرج بهم في السجن ، حيث يصب عليهم عذاب قاتل .

تروى الفصول بضمير الغائب . ومع ذلك فإنه يلجأ إلى ذكريات شخصياته ، ليصور ماضيهم ، ويهنا يرسمهم رسماً واضحاً إبان تذكركهم لأحداث حياتهم ، في لحظة التعذيب ، أو الانفراد داخل السجن ، أو وهم أمام « الجعفرى » الجلاد ورئيس السجن ، وقد اعتمد في ذلك أيضاً على الملفات السرية المعدة للشخصيات الثلاثة « وليد الزناتي خليفة » و « عصام » و « يوسف حنا يوسف » . وفي رسمه لشخصية « منصور » — وهو شخصية



رابعة سحفه السجن فأصيب بالشذوذ الجنسي - بلحا إلى طريقة خاصة . فهو  
 نهاية كل فصل كان يكتب « ملحوظة » : ومنها تتعرف إليه رويداً رويداً .  
 وأحياناً ما كانت الملحوظة تكتب أكثر من مرة . كما حدث في الفصل الرابع  
 الذى عنوانه « بقية الملفات السرية » . ثم أفرد له فصلاً مستقلاً هو الفصل  
 الثانى عشر بعنوان « اعترافات منصور » الذى يضم اعترافاته الخاصة . وطبعاً  
 لم يدلل هذا الفصل بملحوظة كالعادة . ونحن نختلف مع الكاتب فى موقفه  
 الذى اقتصر على التقاط جانب فرد من جوانب الحياة إبان حكم الرئيس  
 الراحل جمال عبد الناصر ، فلا يمكن أن تتناقض مع ما سبق أن حددناه  
 ونحن بصدد الحديث عن رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ . وبخاصة أن  
 حسن محاسب شاب ، أثبت وجوده فى « التفتيش » و « العطش » وغيرهما :  
 وأنه من أبناء الريف الذين شقوا طريقهم إلى المدينة والنور فى عهد عبد الناصر .  
 وأنه لم يضر وام يعلب بشكل أو بآخر . ومع ذلك فإننا لا نملك إلا أن نشير  
 إلى أنه تمكن من الاحتفاظ بعقدة الرواية والمزج بين خيوطها فى تداخل  
 وتركيز . واستطاع أن يصور نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ فى نفوس ثلاثة من  
 الشباب المثقف ، الذين كان موقفهم من النكسة يتسم بالتحدى والصلابة والوعى .  
 هناك محاولة محمد عوض عبد العال لاستخدام أساليب تيار الوعى فى  
 رواية (سكر مر) . ونقع أحداثها فى فترة زمنية قصيرة جداً ، لا تتجاوز  
 احتساء « ابراهيم زنوبيا » قدح الشاي وهو جالس فى مكتب شركة الطيران  
 العربية . ويهتم الكاتب بكل الذى يجرى فى عقله . وهو ما يشغل الرواية كلها .  
 وأثناء ذلك يشير إشارات مختصرة إلى الواقع الموضوعى الخارجى ويستعين فى ذلك  
 بالهامش ، الذى يستخدمه استخداماً جيداً . أما الزمن فإنه يعبر عنه بمساحات  
 منقوطة . فتكون هذه المساحات المنقوطة بمثابة زمان صامت بطول أو يقصر  
 وفقاً للزمن النفسى للشخصية ، وتبعاً للموقف ذاته . لكن إصرافه الشديد فى  
 هذا الاتجاه ، جعله يبدو غامضاً ، ووسم شخصياته من بعد واحد . والأكثر  
 من هذا أنها بدت غريبة وغير عادية وغامضة : وربما انعكست ضبابية  
 الرؤية لدى الكاتب على شخصياته .

ويكتب جمال الغيطاني بأسلوب متميز ، يذكرنا بأسلوب نجيب محفوظ في بداياته الأولى . وإن كان من الواضح أنه يستلهم قاهرة المماليك والأندلس ، ويعيش في بطون كتب ذلك الزمان ، ليستخرج منها مواقف وأحداثاً ، تفيد في التعبير عن موقفه من القضايا الاجتماعية والوطنية المعاصرة ، لكنه — بعد فترة — سوف يلاحظ أن استلهام الواقع المعاش والمحيط به في كل لحظة ، أكثر إلقاء لتجربته الفنية ، وأيسر تقبلاً من الجمهور القارئ ، وهو الذي ينبغي أن تتوجه إليه الأعمال الروائية . ويلزم أن يوضع في الاعتبار

١ هادي ذى بدء ،

ومما يدل على أن هذه المرحلة خصبة ، على عكس ما يتصور البعض ، أنها شهدت تلك الجهود والكتابات الروائية : بل إن فيها بدأت تظهر تجارب التجريد في التشكيل والبناء ، والاستفادة من الفنون التشكيلية والتعبيرية ، وهو ما قد تمثله روايات نعيم عطيه ، ومحمد جبريل ، ورمسيس لبيب ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد الراوى : ثم إن المرأة الكاتبة انطلقت تعبر عن حوقها من أحداث الحياة التي تجري من حولها ، ولم تعد منكفئة على همومها الخاصة ، ومشكلات بنات جنسها . وغدت تبحث عن لغة خاصة ، مما قد تلاحظه في روايات هدى جاد ، وزينب صادق ، وهالة الحفناوى ، وتوال السعداوى ، وسعاد زهير ، مع اختلاف في زاوية الرؤية . وطريقة تناول . وينفرد نهاد شريف في ( قاهر الزمن ) و ( سكان العالم الثاني ) بكتابة الرواية العلمية ، سعياً لحل مشاكل الناس على الأرض ، يتصور ذلك العالم الخيالي الذي يستند إلى تجارب العلم وبحوثه ومخترعاته الحديثة ، وآخر ما وصل إليه في طريقه المتقدم إلى الأمام . وكانت عناصر الخيال من ناحية ، والتجسيم والتجسيد من ناحية ، ودقة الأسلوب مع بساطته من ناحية ثالثة ، من العوامل التي ابتعدت به الروايات عن الجفاف والحمود اللذين كان من الممكن أن يقع فيهما الكاتب وهو بصدد جزئيات علمية مجردة . لولا أنه تنبه إلى ذلك منذ البداية . وبالطبع ، فإن هذا اللون يحتاج إلى ثقافة علمية تخصصية إلى جانب ثقافة الكاتب الشعرية ١ ١ ،





## الفصل الثاني

الرواية العربية في الشام

يعرض هذا الفصل لحركة الرواية العربية في كل من لبنان وسوريا وفلسطين . وفما للتطور التاريخي ، ولحجم النتاج الروائي ، والاتجاهات الفنية الغالبة . وعلى الرغم من تسايمنا بالوحدة الجغرافية ، فإننا نرى - فيما يتصل بالرواية - بعض الفروق الواضحة في نتاج كل منها . والذين حاولوا دراسة الرواية في دول الشام ومن بينها الأردن (١) ، على أن الفن فيها واحد ، والمنبع واحد ، والاتجاه واحد ، وجعلوا أنفسهم في حيرة إزاء سيطرة اتجاه هنا دون هناك ، ولم يهتدوا إلى تبرير موضوعي مقنع لذلك ، أو لكثرة النتاج في سوريا وقلته في فلسطين مثلاً . أو لماذا توفرت الرواية التاريخية والتعليمية في لبنان دون فلسطين . ولماذا لم تشهد لبنان الرواية النضالية أو رواية المقاومة ؟! وهي في المقابل بدأت بالرواية الوجودية ، في حين كان الاتجاه الواقعي الاشتراكي غير ممثل بالقدر الكافي في نتاج روائيينها ،

عدا توفيق يوسف عواد ١

وغير ذلك كثير مما قد يكشف عنه التعامل المعمق مع الأعمال الروائية المنتجة ، مع التأمل الدقيق في مذاهب كتابها واتجاهاتهم ، بدلا من الإسراف العاطفي الذي لا يستند إلى ظواهر فنية وحتمات علمية . وتكون النتيجة أن تقتصر تلك البحوث على ذكر - أسماء الكتاب - مجردة ، دون الإشارة إلى موطنها أو دون نسبتها إلى بلد بعينه من بلدان الشام . ثم خلطت الأسماء بعضها ببعض - بطريقة غير ذكية - تحقيقا للوحدة الإندماجية المنشودة ، وما هكذا تكون الوحدة الحقة ، التي يلزم توفرها في الأعمال الأدبية . ذلك أن النظرة العادية العابرة في مثل هذه البحوث تبين أن جل كتاب الرواية التاريخية - مثلاً - من اللبنانيين . وأن الرواية التي تلتزم بالمبادئ الأساسية

---

(١) مثال ذلك ما فعله « إبراهيم عبد الرحيم سعد السعالي » في رسالته التي تقدم بها لطلب درجة الدكتوراة من كلية الآداب جامعة القاهرة - يونيو ١٩٧٨ بعنوان « تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٩٧٠ / ١٩٦٧ » .

للواقعية الاشتراكية، صدرت عن كتاب سورين يوثنون بالفكر الماركسي، وأن «رجال في الشمس» و«سداسية الأيام الستة» و«عائد إلى حيفا» و«المجموعة ٧٧٨» لم تكن لتصدر إلا عن كتاب فلسطينيين.

ومعروف أن لبنان سبقت إلى معرفة هذا الفن، وإلى الإسهام فيه، بينما تأخر ظهوره - قليلا - في سوريا، وكثيرا في فلسطين، نظرا للظروف التي لا يجعلها أحدا : في حين عاصرت - وشابهت - المحاولات الأولى التي عرفناها في مصر : ثم ما لبثت أن تأثرت بكتاب الرواية العربية فيها. كما لا يخفى أن اللبنانيين المهاجرين إلى مصر، قد شغلوا بنقل الأشكال الأدبية الغربية إليها، عن طريق الترجمة والاقتباس. إذ كانوا مسيطرين على المجلات التي كانت تصدر (الهلال - المقتطف - الجامعة) وعلى الصحف اليومية (الأهرام - المقطم). ولا ينكر أحد أن جرجي زيدان كان له أكبر الأثر في ظهور التيار التعليمي في الرواية التاريخية، التي لا تخلو من عناصر قصصية وروائية.

ومع كل هذا عرفت مصر الرواية الفنية الجيدة في وقت مبكر : كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق. وفيها استمر إقبال الكتاب الكبار على المغامرة الروائية طويلا. ولم ينقطع هذا الإقبال في وقت من الأوقات. أما في لبنان، فإن جميع مظاهر النشاط الأدبي، كان مضطربا متقطعا في أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها. فقد انقضى زهاء خمسة عشر عاما لم يظهر فيه أي نتاج روائي ذي قيمة. وكذلك الحال في فترة الحرب العالمية الثانية. إذ أحدثت فجوة في النتاج الروائي. فلم يكد يصدر أثر قيم في فترة السنوات الست التي استغرقتها تلك الحرب. وعلى هذا يمكن القول بأن الدور الذي لعبه اللبنانيون في مصر، وقف عند حد الترجمة والنقل، ليس غير. فلم يكونوا مبدعين بأي شكل من الأشكال. وإنما كانوا مترجمين.

وفي لبنان حاول بعض الكتاب الاستجابة لرغبات قسم كبير من الجمهور الذي كان يعتبر النثر المسجوع هو النموذج الفني الأول. فكتبوا محاولات



أدبية على غرار المقامات العربية . لكنهم لم ينجحوا في الوصول إلى القيم الفنية .  
الخالصة ، الخاصة بفن الرواية : وهي نفس الظاهرة التي شهدناها مصر في  
النصف الثاني من القرن التاسع عشر . في حين كان المتوقع غير ذلك . استناداً  
إلى أن اللبنانيين أقبلوا بنهم على النتاج الروائي الأوربي يقرأونه، ويترجمونه،  
ويقتبسونه منه .

فقد اقتنى كل من « ناصيف اليازجي » ( ١٨٠٠ - ١٨٧١ ) ، و « أحمد  
فارس الشدياق » ( ١٨٠٥ - ١٨٨٧ ) ، أثر مقامات الهمداني والحريري ،  
الأول في كتابه (مجمع البحرين) ١٨٥٦ ، والثاني في كتابه (الساق على الساق فيأهو  
الفارياق) ١٨٥٥ . تأثر اليازجي بمقامات الحريري وقادها تقليداً دقيقاً ،  
حتى جاءت مطابقة لها من جميع الوجوه : في صورة الراوي والبطل . وفي  
أن البطل أديب متسول . وفي أساليب تنكره وخصوماته مع ابنته وغلّامه ،  
وفيما يكون هناك من قاض ينظر في الخصومات : أما الصياغة ، والشعر ،  
والسجع ، فإن الحريري كان فيها أخف من اليازجي وأرق . فضلاً عن أنه  
لم يكن صادقاً في حديثه المطول عن القاهرة ، والإسكندرية ، ودمياط ،  
واليمن ، والكوفة . فن الثابت أنه لم يغادر لبنان (١) .

إلا أن « أحمد فارس الشدياق » كان أكثر تطوراً من اليازجي : فقد  
عالج في مقاماته الأربعة ، قضايا الزواج والعزوبية في إطار بيوغرافي ،  
يضيف فيه مراحل حياة شخص اسمه « الفارياق » - وهو موجز لأسمه هو -  
منتقداً المجتمع الشرقي انتقاداً لاذعاً . ورغم احتفال مقاماته ببعض عناصر  
السرد ، والحوار ، والوصف ، فإنه لم يجرؤ على أن يعصى فيها قواعد  
المقامات . حيث يتوسل بالسجع ويعمد إلى الكلمات الغريبة والشاذة : ولم  
يكن في الحقيقة يعتمد كتابة رواية وفقاً للمواصفات المعروفة . وهذا يدل

(١) « محاضرات عن القصة في لبنان » - د. سهيل ادريس - معهد الدراسات العربية

دلالة واضحة على أن التراث القصصى العربى كما عرفته المقامة وغيرها من النتاج القريب من الفن القصصى ، لم يكن سندا للبنانيين الذين بدأوا يكتبون الرواية بمفهومها الحديث : بمعنى أن الرواية العربية الحديثة فى لبنان — كما كانت فى مصر — لا يمكن اعتبارها امتدادا للتراث القصصى العربى القديم:

ويؤكد الدكتور سهيل ادريس ذلك صراحة قائلا : ( ليس هناك ريب فى أن القصة العربية الحديثة نتاج جديد لا تربطه بأدبنا القديم وشائج ، فهى وليدة تأثير موصول بالقصة الغربية فى مختلف أشكالها . وهذه حقيقة أولية ينبغى أن نوليها الاهتمام الكافى ) (١) ويتكرر هذا التأكيد كثيرا ، فى رفضه أن يكون النتاج الروائى الجديد فى لبنان ذا صلة بالتراث العربى ( بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضى الإنتاج العربى ، إذ بدأ تقليدا للرواية الأجنبية كما عرفها كتاب ذلك العهد . سواء بالترجمة أو بالمطالعة المباشرة ):

ولو أننا بحثنا عن مدى توفر الخصائص الفنية والموضوعية ، فيما كتبه اللبنانيون حتى أواخر العقد الأول من القرن العشرين لما ظفرنا برواية واحدة مكتملة . فقد اضطرب النتاج وتعرثر . وتذبذب الكتاب بين الهدف التعليمى أو الأخلاقى وبين تسليية القارئ وإمتاعه . وراحوا يضربون فى كل لون ، مرة يكتبون فى التاريخ . وأخرى فى الدسائس والمغامرات ، وثالثة فى تحرير المرأة المسلمة من سطوة الرجل . ورابعة فى العاطفة والحب ، وما يحاك حولهما . وقد كان الكتاب فى الأغلب الأعم من الطبقة البورجوازية . أرادوا التعبير عن أحاسيسهم الفردية ، ورواها الخاصة بهم فى سعيهم نحو تقليد البورجوازية الغربية استعاروا كثيرا من أفكارها وآمالها . وإن لم يهققوا فى تقليد الشكل الفنى تقليدا محكما . ولم تصدر كتاباتهم الروائية من منطلق محدد ، وموقف واضح من الواقع اللبنانى والعلاقات الاجتماعية والمادية فيه . وقد كان لغية الرؤية ، وضبابية الموقف ، أثر فى نتائجهم الموزع ، والمفكك فنيا .

(١) المصدر نفسه ص ٩٣ .

ينطبق هذا الحكم على نتاج كل من « سليم البستاني » ١٨٤٨ - ١٨٨٤ صاحب ( زنوبيا ) ١٨٧١ ، و ( بلور ) ١٨٧٢ ، و ( الهيام في فتوح الشام ) ١٨٧٤ ، و ( الهيام في جنان الشام ) ١٨٧٠ و ( أسماء ) ١٨٧٣ و ( بنت العصر ) ١٨٧٥ ، و ( فاتنة ) ١٨٧٧ . فهي تتراوح بين التاريخ والحب . وما كتبه « جميل نخلة المدور » ١٨٦٢ - ١٩٠٧ في ( حضارة الإسلام في دار السلام ) ١٨٨٨ . وما كتبه « فرح أنطون » ١٨٧٤ - ١٩٢٢ في ( أورشليم الجديدة ) ١٩٠٤ ، و ( الدين والعلم والمال ) ١٩٠٣ ، و ( الوحش الوحش الوحش أو سياحة في أرز لبنان ) ١٩٠٣ ، و ما كتبه « نقولا حداد » ١٨٧٢ - ١٩٥٣ صاحب ( كله نصيب ) ١٩٠٣ ، و ( حواء الجديدة أو ايقون موفار ) ١٩٠٦ ، و ( آدم الجديد ) ١٩١٤ ، و ما كتبه الدكتور يعقوب صروف « ١٨٥٢ - ١٩٢٧ في ( فتاة مصر ) ١٩٠٥ ، و ( فتاة الفيوم ) ١٩٠٨ ، و ( أمير لبنان ) ١٩٠٧ .

وقارئ هذه الروايات لا يجد فروقا واضحة فيما بينها . فهي تتشابه في كل شيء اللهم إلا اختلاف اسم المؤلف . وتترك جميعا في كونها تفتقد الوحدة الفنية . ووحدة الموضوع . فليس ثمة تماسك في أي منها . والكاتب يخرج من موضوع إلى موضوع . ومن فكرة إلى فكرة . ومن مرقف إلى آخر لا علاقة له بالسابق . وكلها لا توحى بفهم لأهمية عنصر المكان أو الزمان . ولا يوعي للفارق بين السرد والوصف وبين الحوار . والأوصاف تستمد غالبا من القراءة ، وتنقل بالنص من الكتب . ولا يكلف الكاتب نفسه مشقة المعاشة ولا حتى التخيل والابتكار .

ومن ثم فإن هذه الروايات لا تضيف إلى القارئ شيئا . قد تسليه ، وقد تساعد على ازجاء وقت الفراغ . لكنها في نفس الوقت ، تعمل على تشتيت ذهنه . وتوزع فكره . وإثارة انفعالاته . وذلك بكثرة العقد ، والمفاجآت . والألاعيب والحيل . وبفرض كثير من الحكم والمواعظ والخطب الرنانة . وحيانا تفسد ذوق القارئ بما قد تستخدم من لغة غير مستقيمة ، أو تشبيهات . وصور واستعارات غير فنية ، وربما يمجها الذوق السليم والوجدان السوي .



ولانتوقع - والحالة هذه - أن تكون مثل هذه الأعمال تصويراً للمجتمع .  
إن صورة المجتمع غائبة عن ذهن كتابها . فلم يكن المجتمع في الاعتبار ،  
لاهدفاً ولا موضوعاً .

ومع أن هذه الروايات ليست غير محاولات على الطريق ، فانا لانظفر  
في أى منها بما يكشف عن عناصر جيدة قد تنمو وتتطور في روايات قادمة  
لنفس الكتاب . إذ يبدو أن أفقهم المحدود، ورويتهم الغائمة عوامل قدوقفت  
بهم عند هذا الحد الضيق . إننا لم نظفر بمحاولة تشبه محاولة « البوقرقاصى »  
أو « صالحي خمدى حماد » اللتين رأيناها في مصر . وكلها في إطار المغامرة  
الفردية أو المحاولات الأولى تحتسب .

وكان هذه الفترة لم تفرز غير « جرجى زيدان » ١٨٦١ - ١٩١٤ الذى  
تخصص في كتابة الرواية التاريخية . فنل بلغ الثلاثين من عمره حتى وفاته،  
وهو يهدى إلى قرائه كل عام رواية . حتى بلغت رواياته التاريخية اثنتين  
وعشرين . أشهرها « المملوك الشريد » « أرمانوسة . المصرية » ، « فتاة غسان » ،  
« علراء قريش » ، « الحجاج بن يوسف » « فتح الاندلس » ، « شارل »  
و« عبدالرحمن » ، « العباسة أخت الرشيد » ، « عبدالرحمن الناصر » .

دارت معظم رواياته حول التاريخ العربى في العصر الإسلامى ، وفتوح  
الأمويين والعباسيين ، حتى عصر صلاح الدين الأيوبي وشجرة الدر ، كما  
دار بعضها حول الأركان التى قامت عليها مصر الحديثة ( الانقلاب العثمانى )  
١٩١٢ . ولانكتفى رواياته بالجانب التاريخى ، وإنما لايد وأن تتضمن قصة  
حب ، ومواقف غرام وعشق . وهو مولع بها إلى حد أنه يرجع نكبة  
البرامكة في روايته ( العباسة أخت الرشيد ) إلى قصة غرامية . والتاريخ  
يلكر أن أسبابا سياسية كانت وراء نكبة البرامكة . وفي رواياته الأخرى  
يلنزم بالتاريخ التزاما حرفيا ، لدرجة أنه يستشهد بالنصوص التاريخية ذاتها  
ويوردها في الهوامش كما لو كان بصدد إعداد بحث تاريخى . وتكثر

الجزئيات والتفصيلات التاريخية كثرة مسرفة . وهو عيب ظاهر . يضاف إلى هذا أنه يصور شخصه كما صورهم المؤرخون القدامى .

ولو أنه أعمل فكره وأمعن النظر طويلا في المادة التاريخية المتوفرة لديه ، ثم تناولها بحس الفنان ، وبروح الناقد ، ومن زاوية صاحب الرأي ، الذي يريد أن يقول من ورائها شيئا ، لاستطاع أن يبلغ مرتبة الكتاب العالمين الذين سبقوه إلى ارتياد هذا الطريق ، مثل « وولتر سكوت » . فهو لم يحسن انتخاب الأحداث التي تصلح لأن تكون المادة الخام لعمله . ولم يختار الزاوية المؤثرة التي ينظر من خلالها إلى قارئه . ولم يتعمق شخصه ويحاول استبطان أبعادهم الداخلية ، وتحريكهم تحريكا إنسانيا واقعيا . واغتنه ظلت ذات جرس ورنين ، في كل سطر ، وفي كل رواية . لا تتلون ، ولا تتشكل ، بتلون وتشكل المواقف والشخص والاحداث والأفكار . لقد أراد جرجي زيدان أن يكون معلما للتاريخ القديم ، بمثل ما كان معلما لتاريخ آداب اللغة العربية .

ولم يتوقف تيار جرجي زيدان ، وإنما امتد في كثير من كتبوا روايات تاريخية بعده . والحق أن أحدا منهم لم يستطع الانفلات من أسرته ، ولا من تأثير الروايات التاريخية الغربية . ومن ثم فانه لم تظهر الرواية الفنية التي نطمح إليها ، حتى وإن دار موضوعها حول شخصية تاريخية ، أو حادثة مستمدة من تاريخنا القديم والوسيط ، أو مرحلة من المراحل التي مر بها التاريخ العربي . ووسط عدد كبير من روايات التي كتبها « نلجوري توما أيوب » ( الكفارة ) ، و « ميشال جاموس » ( أنيسة ) ، وفؤاد أفروام البستاني ( على عهد الأمير ) ١٩٢٧ ، ( لماذا ) ١٩٣٠ وغيرهما ، تقف رواية « مارون عبود » ( الأمير الأحمر ) متميزة من حيث توفر مقومات فن الرواية فيها إلى حد كبير . وهي في ذلك أيضا تفوق ما كتبه في فترة متأخرة نسبيا ، كل من كرم ملحم كرم في ( عفرات ) ، ( قهقهة الخزار ) ، وموريس كامل في ( أسطورة الجبل ) ١٩٤٦ . وعبد الله حشيمة في ( جبل الآلهة ) .

وفي تصوري أن الرواية العربية في لبنان لم تعرف الاتجاهات أو المدارس الفنية التي ينتظم فيها عدد لا بأس به من الكتاب ، أو يلتفون حول مبادئ واضحة ، وتعاليم صريحة . فبعد جرجي زيدان - الذي التزم بالقيم التاريخية ونحط روائي واحد - لوحظ أن المسألة وقف على الاجتهادات الخاصة ، والروايات المنفردة . ففي ١٩١٢ يطلع علينا « جبران خليل جبران » برواية رومانسية (الأجنحة المتكسرة) ، وبعده بأكثر من ثلاثين عاما يصدر «مبخائيل نعيمة» رواية رومانسية فاشلة بعنوان (لقاء) ١٩٤٦ وفي ١٩٣٩ ينشر «توفيق يوسف عواد» رواية وحيدة الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية هي (الرجيف) وفي ١٩٦١ يأخذ «حليم بركات» في نشر روايته الواقعية النقدية (سنة أيام).

ويمكن لنا القول بأن الدكتور سهيل ادريس وحده ، قد استطاع منذ بدأ يصدر مجلته «الآداب» ١٩٥٣ ، ثم ينشئ دار الآداب للطباعة والنشر ، أن يهيئ للوجودية وأن يساعد على جعلها تيارا يهيمن على المقالات التي تنشر في المجلة . ويسيطر على الكتب التي تقبل الدار ترجمتها . ويفرض على القصص القصيرة التي تحظى بالنشر عنده في المجلة أو في الدار . إنها حاجة فردية أيضا وليست اجتماعية أو جماعية . وهي رغبته الخاصة ، التي لم تكن تفرضها حتمية فكرية أو مذهبية عامة ، نتيجة ظروف وعوامل داخلية في لبنان . لذا فإنها لم تكن تمثل إلا ذاتها ، وإلا تلك القلة القليلة التي قلدته وسارت على طريقته مثل ليلى بعلبكي وليلى عسيران في روايتين لكل منهما .

وسوف نعرف إلى كل مغامرة من تلك المغامرات الفردية على حده ، وسوف نكتشف أن كلا منها لم يكن وثيق الصلة بتيار أدبي سائد أو بمذهب فني روائي منتشر . وأن كلا منها لم تتجاوز حدودها الذاتية الخاصة جدا . أي أن تأثيرها كان ذاتيا . فلم يمتد إلى أعمال أخرى أصدرها كتاب آخرون . وأن كلا منها - بالتالي - لم يخرج إلى العالم العربي المحيط ليؤثر بشكل ما . حتى رواية (الرجيف) التي تعتبر مسابقة إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي ،



لم يثبت بعد أن أحدا من كتاب الرواية الواقعيين الاشتراكتين ، قد تأثر بها .

أما عن « جبران خليل جبران » فإنه كتب رواية ( الأجنحة المتكسرة ) في نيويورك بعد أن هاجر إليها . وقد ظهرت في فترة معاصرة لرواية ( زينب ) . محمد حسين هيكل . وهي تمثل آخر الشوط الذي مر به فئة الروائي . إذ أنها آخر ما كتب من روايات بالعربية وبالإنجليزية على السواء . وفيها يقدم حادثة عاشها هو بنفسه ، في ثوب رومانسي شفاف ، غير مكتمل من الناحية الفنية . ويقال إنه استلهمها من قصة حبه لتلك المرأة اللبنانية الشابة التي التقى بها عند عودته من أمريكا إلى لبنان . لكن مطا أن المدينة حرمة منها ، حين أرادها أن تكون زوجة لابن أخيه ، لأنها كانت غنية موسرة . وتستمر علاقة البطل - الراوي - المؤلف ، بتلك المرأة رغم زواجها ، إلى أن خشيا الفضيحة فافترقا . وظلت المرأة في كنف زوجها خمس سنوات حتى وضعت طفلا فماتت معه .

وتبدو أحداث الرواية مضغوطة . فهناك أمور تحتاج إلى تفسير ، وثغرات في حيوات الشخصيات غامضة ، لم تستكشف أبعادها . وهم سلبيون سطحيون ، لم يتعمقهم الكاتب ويسير أغوارهم . والحزن هو السمة الغالبة عليهم ، والمواقف المأساوية المفاجئة هي التي تشغل أكبر مساحة في النص . وجبران خليل جبران ، لا يترك فرصة تتاح دون أن ينتهزها . فهو يتدخل في سياق الحدث ، وفي الحكم على الأشخاص ، وفي التعبير عن آلامه الخاصة ، وموقفه من رجال الدين الذين يستغلون صفاتهم وسلطانهم لتحقيق أغراضهم الشخصية والحيلولة دون رغبات الناس العاديين . وقد استعرض في الرواية قدرته اللغوية وبلاغته وشاعريته . لكنه في المقابل ، ضحى بأصول الفن ، فابتعد عمله عن أن يكون رواية فنية جيدة ، ولم يرق إلى مستوى ( زينب ) ،

ولعل هذا هو السر في أن روايته لم يكن لها نفس التأثير الذي كان لكتابات الأخرى . ثم هو نفسه السبب في أن ( زينب ) أثرت في مصر ، وخارجها .

إن جبران خليل جبران لم يستطع أن يبدع نثراً روائياً كبيراً . وكانت هذه الرواية هي أول محاولة وآخر مغامرة .

ويفضل « ميخائيل نعيمة » في روايته ( لقاء ) ١٩٤٦ : وهي الأخرى ليست غير مغامرة فردية منه ، أقدم عليها رغم تفوقه إلى حد كبير في كتابة القصة القصيرة . لكن روايته هذه ولدت في غير زمانها وفي غير ظروفها ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وبعد سيادة الاتجاه الواقعي عالمياً وعربياً ، ويجيء ميخائيل نعيمة ليناقش أشياء لا علاقة لها بالواقع . في محاولة منه لإثبات أن قمة الحياة لا يمكن أن تبلغ إلا حين تتطهر الروح من شهوات اللحم والدم . وأن هذه المهمة ينبغي أن يشارك في تحقيقها كل من الرجل والمرأة . وأن حياة واحدة ليس باستطاعتها إدراك هذا الصفاء الروحي النادر ، الذي يستلزم أجيالاً وأجيالاً : ولم يوفق الكاتب في روايته فكرياً وفنياً وفي إقناعنا بما يريد أن يقول :

ويطلع « توفيق يوسف حواد » على القراء بروايته المتميزة — بمقياس زمانها — الرغيف ١٩٣٩ (١) . التي تدور أحداثها في لبنان إبان الحرب العالمية الأولى : وهي رواية ذات بعدين أساسيين : بعد وطني قومي سياسي ، وبعد اجتماعي اقتصادي : ففيها نجد المؤلف يصور بطولة قافلة من الشباب الأحرار الذين نذروا حياتهم لإيقاظ الروح العربية القومية ، والمطالبة بحق العرب في الحياة الحرة الكريمة ، كما نجده يرسم صوراً لبؤس الحياة في الأحياء الشعبية من خلال ، أسرة ( أبو سعيد ) وعلاقاتها بغيرها من الأسر الفقيرة ، ثم علاقاتهم بالإقطاعيين أمثال ( إبراهيم بك فاخر ) . أولئك الذين يتحكمون في ممتلكات الفلاحين ومقدراتهم وعملهم . وهؤلاء يمثلون عدواً شرساً لا يقل عدوانية عن الأتراك الذين يسلبون الناس حريتهم .

وكان الكاتب أراد التأكيد على فكرة أن الصراع بين العرب وبين

(١) صدرت عن دار المكشوف - بيروت .

العثمانيين ، لم يكن صراعا دينيا ، وإنما كان صراعا بين القومية العربية المفتوحة وبين أعدائها المتسلطين المستبدين : داخليا وخارجيا . ومن هنا جاء الارتباط الدائم في الرواية بين الحيز والحرية . فالرغيف عند أسرة « أبوسعيد » وأمثالها عزيز المثل ، يقابل منهم بالزغاريد ، ورغبتهم جميعا في التحرر والوحدة لا تقل عن رغبتهم في « الرغيف » . وما أكثر ما تلج الرواية على عرض صور مؤلمة حادة للفقر الذي أكنوى به الفقراء الجائعون . مع وجود تلك القلة القليلة التي تستمتع بكل شيء دون أن تؤدي عملا نافعا ، ومن غير جهد على الإطلاق .

ورغيف الحيز يلعب دورا كبيرا في الرواية ، كما لو كان بطلا رئيسيا فيها . وإلى جانبه كان مطلب الحرية التي يستعذب الناس الموت من أجلها . وهما مطلبان عزيزان . كان الكاتب واعيا - آنذاك - في التنبيه إليهما ، وفي جعلهما الفكرة المحورية التي تدور حولها روايته ، وقد جعلنا نعيش أثر الحرب في مجتمع قرية « ساقية المسك » ، إبان نقطة الشعور القومي في مختلف البلدان العربية . وقد قسم روايته أقساما خمسة هي : التربة ، البدار ، الغيث ، السنايك ، الحصاد . وهذه الأقسام الخمسة التي تتابع حبة القمح في مسيرتها تصور فترة عصيبة نخصبة من تاريخنا العربي القومي الحديث .

وإذا كانت ( الرغيف ) قد تميزت بتفرد لها عندما صدرت لأول مرة ، فإن ( طواحين بيروت ) التي صدرت ١٩٧٢ (١) لم تكن كذلك . وإن كنا نلاحظ أن الكاتب يدور في الحلقتين اللتين دارت فيهما روايته السابقة . الجانب السياسي والاجتماعي في لبنان ١٩٦٨ . فأحداث الرواية تجري في عام ١٩٦٨ حيث تظاهر طلاب لبنان ، حين كانت الطائرات الإسرائيلية تخترق الأجواء يوميا ، والحكومة عاجزة مشلولة ، والنواب غارقون في فسادهم ونعضوماتهم الشخصية : إذ أن معظم الأحداث والشخصيات تنطلق من -

(١) صدرت عن دار الآداب - بيروت .



وتعرد إلى — بيت الدعارة الذي تقيمه السيدة «روزخوري» : ومن هنا البيت بفوح الجنس ، وتعري الفوارق الطبقية .

وكما نلتقي بالسيدة «خوري» ممثلة الفساد الأخلاقي وبرمزي رحد ممثل الفساد الفكري ، وأكرم الجردى ممثل الفساد السياسي ، وهاني الراعي ، وتميمة منصور ، وجابر منصور ، وحسين القموعي ، نلتقي بالفقر المدقع الذي يعيشه الجنوب والشمال ، حيث اللا أمن واللاضمان ، واليأس الاجتماعي ، والجوع ، وانعدام الرغبة . والغريب أن معظم المسحوقين والمطحوقين والذين لا يجدون فرصا للتعليم ، هم من المسلمين . لعل الكاتب أراد تقديم صورة للصراع الدائر في لبنان ، والعلاقات المعقدة التي تحكم الطوائف والجماعات والأحزاب . ويشكل العمل الفدائي في الرواية محورا هاما من محاورها : إذ يعكس أضواءه القوية الباهرة على ثورة الطلاب ، وعلى المستويين الاجتماعي والاقتصادي .

وتفوح رائحة الطائفية في الرواية ، حيث يكشف الكاتب عن أبعادها التاريخية ، أيام الاستعمار التركي والفرنسي : ويلاحظ أثرها في العلاقة بين «تميمة» المسلمة الشيعية ، وبين «هاني الراعي» المسيحي الماروني ، وفي العلاقة بين «ماري» وبين «أكرم الجردى» . وكذلك عند تعيين المعلم «حسين المبيض» المسلم في قرية «دير المظل» المسيحية .

والجنس في الرواية يبدو مشكلة اجتماعية وليس مشكلة فردية : تواجهه «تميمة» ابنة الجنوب ، بعد انتقالها إلى بيروت المدينة الصاخبة . إنها تطلب التحرر ، فتصطدم بالواقع العبودي المطلق الذي يفرضه سوق بيروت . وحين يبلغ الحصار المكاني بها حدا لا فكاك منه ، تلتحق بالعمل الفدائي . وكأن الالتحاق بالفدائيين عمل من لا مكان لهم في الحياة أوفى المجتمع .

ولنقسم هذه الرواية إلى أربع حلقات . تأتي كل حلقة منها تحت جملة بارزة لكتاب معروفة اتجاهاتهم الفكرية والسياسية مثل : القصيمي ، ورينية

حبشي ، وأنسى الحاج ، ونزار قباني . ويقتطف الكاتب نصوصا من الصحف أو من الندوات وكأنه ينبغي التأريخ لتلك الفترات تأريخا مدعما بالوثائق . واستعان في بعض الأحيان بالتكنيك السينمائي . وبالمونولوج الداخلي الحافل بالحرارة والعاطفية . كما تميزت لغته بالشاعرية . لكنه يقدم الشخص من خلال نظرة محصورة في إطار فكر النخبة . ومن بعد واحد ، فتظل الشخصية تلهث وراء مطالبها الصغيرة . حتى سبطت النماذج البورجوازية والرغبات الخاصة بها على الرواية .

ويبقى حقا أن هذه الرواية تنبأت بما جرى بعدئذ في لبنان من حرب واقتتال ومحاولة التقسيم الجغرافي بعد التوزيع النفسي والفكري . وتصل في درجة توقعها إلى حد ذكر بعض التفاصيل .

وعلى هذا النحو كانت رواية ( ستة أيام ) للكاتب « حليم بركات » (١) نذيرا غريبا بهزيمة يونيو ١٩٦٧ . والأعجب أنها صورت الأحداث تصويرا يذكر بأحداث يونيو . فقد استبق العدو الموعد الذي ضربه لإلنذاره بيوم واحد ، فغدر بالبلدة ، ونسف بيوتها ، وقتل أهلها ، وأشعل فيها النار . ولعل الكاتب استوحى في هذا غدر أبناء يعقوب بمدينة شكيم « نابلس » بعد أن وافق أهل المدينة على ما اشترطه عليهم يعقوب من من اختتان المذكور ، ووافقوا على أن يبيعوا لهم أرضهم ويقاسموهم خبرها ، فأغار أبناء يعقوب عليهم في الليل وقتلوا كل ذكر . أما جليات ( جالوت ) فقد حارب مع الفلسطينيين ضد القبائل العبرانية الغازية التي اتحدت تحت زعامة النبي داود ستة آلاف قبل الميلاد ، بعد أن كان يشوع بن نون « - خليفة موسى - تخطى بها نهر الأردن حوالي سنة ١٢٥٠ ق . م ، في رجوعهم من مصر . وكانت هذه القبائل قد خرجت مع إبراهيم من أرض أور ( العراق ) حوالي ١٨٥٠ ق . م .

(١) صدرت عن دار مجلة « شير » .

وقرية حلیم بركات هي «دير البحر» . والحدث هو انذار اليهود بأن تستسلم أو تسمح عن وجه الأرض ، على أن يتم ذلك خلال أسبوع واحد . فالمكان محدد . والزمان محدد . والحدث يتجسد في شخصية «سهيل» الذي هو أحد أبناء القرية وأكثرهم قلقاً وتأزماً . والظروف التي عاشتها «دير البحر» تشبه إلى حد كبير ظروف المجتمع العربي قبيل يونيو ١٩٦٧ . و«سهيل» رمز المثقف البورجوازي الصغير ، الذي ظل هامشياً ، رغم أن بلاده كانت مهددة بالغزو الخارجي . وعندما تدمر «دير البحر» ويموت كل الأصدقاء ، يظل «سهيل» حياً . ويقع في أيدي العدو . عندئذ يدرك أن حرية بلاده هي حرية شخصياً . لذلك فإنه يتحمل العذاب ، ويرفض ما يمكن أن يندسها .

والكاتب يبرز التناقضات التي كانت قائمة في المجتمع العربي : حيث الجهل وانعدام التفكير العلمي والتخطيط السليم وحيث الفقر ، وفي ظل عدم توفر العدالة الاجتماعية . وحيث الجمهرة العالقة التي لا تهتم بشئ . ويرى على لسان «سهيل» أن هذه التناقضات سوف تؤدي حتماً إلى المذبحة . لكنه يظل على انتمائه إلى دير البحر التي نبت من ترابها . وهو النهاية يحمل رؤية متفائلة ، بقدرة الأمة على الثورة : لأنها تحمل داخلها مخاض الولادة : فأبناءؤها يسقون أرضها بالدم من غيوم الرنص والنضال . وهذا ما يؤكده «سهيل» للضابط العدو . فالأمل كامن في أعماقه ، رغم الدمار والاضغوط ، والعذاب :

وصدور هذه الرواية في تلك الظروف ، أثبت في الحقيقة ، أن كاتبها ينتمي عن مستقبل في جيد . فقد جاءت متماسكة فنياً ، حيث تمكن مؤلفها من شد جميع الخيوط نحو نقطة واحدة . ووصل شخصياتها بحدث رئيسي ، وبشخصية قلقة مأزومة . بحيث يستطيع التعبير عن التناقض ، والتعرق الداخلي ، والتوتر بين الخارج والداخل . ومن ثم فإن التفاصيل لا وجود لها . والأوصاف السطحية الخارجية معلومة . وليس هناك ذلك الاتساع الزماني



والمكانى اللذان يشتتان القارئ ، ويقضيان على وحدة العمل ، وقدرته على التأثير . وقد توسل الكاتب بوسائل المونولوج ، والمذكرات ، والأحلام ، والاسترجاع . وكانت اللغة جد معبرة عن الموقف النفسى والفكرى للشخصيات ، وبخاصة شخصية « سهيل » .

ثم تنطور رؤية الكاتب في روايته الثانية ( عودة الطائر إلى البحر )<sup>(١)</sup> ١٩٦٩ ، التى تتناول واقع ما بعد يونيو ١٩٦٧ .

والأمل الذى كان عاما عند « سهيل » أصبح محمدا لدى « رمزي صفدى » ، الذى يصرح بأن الفدائيين هم بارقة الأمل الوحيدة التى تعيد العربى إلى كرامته وإيمانه بالمستقبل . و « رمزي صفدى » يتأمل الأسباب التى أدت إلى الهزيمة ، ويرى أنها تكمن فى السلبات التى من شأنها أن تشل كل حركة ، وتعوق كل تقدم . وهو يرفض كل ما هو قائم ، ( لأموشنات . لاتواصل . لاتنظيم ، لأحد يعرف دوره . الدولة لاتريد أن يكون لك دور ) . (١) . إن الدولة لاتستفيد منه كأستاذ جامعى . لذا فإنه يبحث لنفسه عن خلاص فردى يرضى أنه الخاصة .

إنه مثل الألوف حوله لا يعرف ماذا يفعل . وحين يعجز عن تقديم خبراته وثقافته ، تتوتر خلاياه ، فيحاول تهدئة أعصابه بممارسة الجنس مع « باميل » ، فى الوقت الذى تكون فيه جماهير الضفة الغربية لنهر الأردن غاضبة ثائرة . ويتقل مع طلابه وصديقه إلى الأردن ، ليرى مآسى الحرب وليتعلم دروسا فى المواجهة والصمود . فى محاولة منه للتعرف إلى هذا العالم الذى ينتقده .

وتتألف الرواية شكلا ، من ثلاثة أقسام : يبدأ القسم الأول بالحادى عشر من يونيو ٦٧ ، وينتهى بالعشرين منه ، ثم يبدأ القسم الثانى بالخامس

(١) انظر ص ١١١ وما بعدها . وقد صدرت هذه الرواية من دار النهار - بيروت .

من يونيو ، وينتهي بالعاشر منه . ونعود في القسم الثالث إلى نقطة البداية ، حيث يبدأ كذلك بالحادي عشر من يونيو وينتهي بالعشرين منه . ويشكل القسم الثاني محور الرواية ، ومن ثم فإن الكاتب يقسمه إلى ستة أيام هي أيام الحرب .

ويبدو الكاتب متأثرا بالكوميديا الإلهية لدانتي . نحن يصور عالم « رمزي صفدي » الذي تتداخل فيه الروى ، بل إنه يطلق على القسم الأول اسم « العتبة » . والعتبة هي الحد الذي يفصل « المطهر » عن الفردوس عند دانتي . ولكي يصل الإنسان إلى هذا الفردوس ، لا بد له من أن يمر بالمطهر حيث يحترق ويتألم . وعند حلیم بركات ، يكون المتألم هو الإنسان العربي الفلسطيني ، الذي اكتوى بالنابالم ، وأحرقتة القنابل ، وفقد أهله ودياره وأبناءه وكل ما يملك . وهنا يصور الكاتب النازحين إلى الأردن الذين امتلأت بهم المستشفيات والمدارس .

وفي القسم الثاني تتضح ثقافة الكاتب الأدبية والفنية . حيث يستعين بأسطورة الهولندي الطائر في الأوبرا المعروفة لفاجنر . والأسطورة تدور حول سفينة مسحورة ، لا يمكنها الوصول إلى ميناء ، وهي لا تزال تبحر منذ الأزل . كان الهولندي الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط بهم العواصف العاتية ، وإن اضطر إلى الإبحار حتى يوم القيامة . وعندما سمعت الآلهة قسمة ، غضبت ، وحكمت عليه أن يظل منفيا في البحر إلى الأبد . ولن تحمل عنه هذه اللعنة ، إلا إذا وجد امرأة تخلص له حتى الموت . ومسحت له الآلهة أن يعود إلى البركل سبع مشوات ليبحث عن امرأة كهذه .

وهنا يبدو الرمز واضحا . فلسطين لن تتحرر إلا إذا وجدت من يخلص لها حتى الموت . وهو يعتبر العمل الفدائي وسيلة الخلاص والتحرير الوحيدة ! كما يوظف الكاتب حكاية شعبية بحلية هي حكاية (الضبع والعروس)

والفلسطيني يحمل بندقيته ليسترجع عروسه و بهاجم ويهيم على وجهه ، لأنه لا بد له من إنتقاذ عروسه . إنها عروسة شرعا وحبا . كذلك نراه يستفيد من ثقافته الدينية حيث يربط بين أساليب اليهود في القديم وأساليب الصهيونية في الحديث ، ليؤكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وأنهم لم يحملوا للشعوب التي عاشت بجوارهم إلا الغدرو والدمار :

والسمة الغالبة على رؤية الكاتب في روايته الأولى نجدتها تلازمه في هذه الرواية . فهو متفائل بالغد : وبالقلعة على تجاوز أسباب الهزيمة : وبالاتصاف . كما أن «رمزي صقلي» البطل : يبدو راغبا في أن يتغير وفي أن تكون له جلدور ، وأن يكون له ظل . وإن حاصره تكوينه الدأني : ووضعته وماضية ، فبدا كل ذلك مخنوقا في قلعة الأحلام والأمان المذاب ، لا بتعاده عن حركة الواقع ، ولا تغلقه بعيداً عن الجماهير ، ولقعرده أسير وغياب طيبة التي ترى أن الكبت والحرمان الجنسي في حياة العرب ، هما أسباب الهزيمة . يظهر أن هذه الطبقة سوف تنظر دائماً من يأتي ليخبرها ( أن عربية ولدت بنتاً في الليل . وأن جارة لها ولدت أيضاً بنتاً . وأن عائلة تعيش في طولكرم رزقت صديقاً . في الطريق يرون تجمعا أمام أحد الخيمات . يسألون ما يجري ؟ يشرح أحدهم أن العائلة النازلة في تلك الخيمة استلمت خبراً أن ابنهم قتل بعد ما زرع لغماً في مستعمرة إسرائيلية ) .

وعلى هذا النحو كانت رؤية حلیم بركات متميزة ، لا تمثل تياراً ، ولا تشكل مدرسة . ولكنها جاءت تعبيراً عن موقعه هو ، ككاتب مثقف ، وكواحد من مسيحي لبنان ، ومن المنتمين إلى حركة القوميين السوريين الذين يؤمنون بالقومية السورية على أساس وحدة الروابط الجغرافية وتميزها ، وإن لم يسخر روايته في خدمة مبادئه السياسية التي يؤمن بها . خير أنه ، كما قلنا ، اجتمع ككاتب فرد ، في أن تكون له كتاباته الروائية التي تحملان جديداً في الشكل وفي المضمون . فكانت مغامراته الروائية فردية ، لم تلحق بمثال ، ولم تنجح بتيار ، مثله في ذلك مثل جبران ، وتوفيق يوسف مراد .



ويلعب الدكتور « سهيل إدريس » دوراً آخر . فهو كاتب مثقف له موقف من الفكر والثقافة : حصل على الدكتوراه من السوربون بباريس . كانت له تجربته الشخصية في أول لقاء له مع الحضارة الغربية هناك . وقد امتدت هذه التجربة لتشمل الأدب والفن والجنس والعلاقات الاجتماعية والعلمية ثم ما لبثت أن أثمرت اعتقاداً راسخاً في الوجودية كمدب ، وفي القومية العربية كهدف عربي عام . مع تمثل واضح للحضارة الغربية في السلوك والبناء والتطور . وانعكس هذا كله على رواياته التي أصدرها بدءاً بـ ( الحى اللاتيني ) ١٩٥٣ و ( الخندق العميق ) ١٩٥٨ ، ثم ( أصابعنا التي تحترق ) ١٩٦٣ ،

وقد فتح صفحات مجلته ( الآداب ) لكل الفكر والآراء التي يؤمن بها . وبخاصة دعوته إلى الوجودية : وأقبل على نشر الحديد في القصة والرواية ، وساعد على ترجمة كل ما يتعلق بالوجودية . ثم بالحوار والجدل الذي شهدته المجلة ، أتاح الفرصة لتيار الوجودية أن يسرى في روايات عدد من الكتاب ، يضاف إلى هذا أنه أسهم في التعريف بفن القصة والرواية في لبنان ، عن طريق محاضراته . ومقالاته المتنوعة التي كان يتابع فيها الروايات الجديدة .

ويهيمن الفكر الوجودي على روايات الدكتور سهيل إدريس هيمنة سافرة . ونراه يخضع الأحداث والشخص والمواقف لإمرة هذا الاتجاه . فهو يسم روايته الأولى التي تدور أحداثها في الحى اللاتيني بباريس . ويعيد تجربته الشخصية جداً في هذه الرواية ، كشاب شرقي يسافر إلى باريس . لا اسم له . بل هو مجرد ضمير . ضمير المتكلم مرة ، والمخاطب أخرى ، والغائب في معظم الأحيان . وكل ضمير من هذه الضمائر يتعامل مع واحدة ممن التقى بهن البطل — الكاتب . ليليان ، مارجريت ، ناهدة ، وهن من صباه في مرحلة مراهقته . حتى تأتي مرحلة الحب الناضج ، فيلتقى به « جانين » مترو ، التي تعطيه روحها وجسدها . غير أنه ما لبث أن يعود إلى بيروت ، فيغفل كل ما كان بينه وبينها ، رغم رسائلها التي تبشره بالمولود . وثمة

عوامل شد وجذب تعود به إلى التقاليد ، والأصل العربي ، والأخلاق التقليدية ، وأمه ، وأخته ، وناهلة ، فيتخلى عن « جانين » من منطلق أناني ذاتي فردي .

إن عوامل الصراع بين الحضارتين هي التي أحدثت في نفسه هذه الهزة والخلخلة وذلك التردد والخوف والحذر . ومن هنا كان عليه أن يناقش مسائل تتعلق بتحديد المسئولية وبلاستفادة من حرية الاختيار ، وبموقفه كفرد أمام جبروت المجتمع ، وهي بعض تعاليم الوجودية . وعندما يعود إلى باريس يجد أنها غادرت المستشفى ، بعد عملية إجهاض تمت قبل وصوله بيوم واحد ، ويلتقي بها في حي « الوجوديين » ضائعة ، ملوثة . ويحاول العودة إليها لكنها رفضت . فبدأ ينغمس في القضايا القومية ، في إعداد رسالة الدكتوراه . في هذه الرواية أتت الفرصة لمناقشة مسائل فكرية وذهنية كثيرة . فقد أراد الكاتب إبداء وجهة نظره في العلاقة بين الحضارة العربية والأوربية . نقاط الالتقاء ، والاختلاف ، وفي الحرية الفردية : فكراً وممارسة وجنساً واقتصاداً . وفي القضايا المتعلقة بالمرأة : وفي دور المجتمع مقابل دور الفرد . ومسئولية الجماعة إزاء مسئولية الفرد . وحرية الجماعة بالقياس إلى حرية الفرد . وإلزام الفرد في مواجهة ما تواضع عليه المجتمع .

وقد فرض الكاتب آراءه وأفكاره على كل عناصر الرواية . وجعل الشخصيات أبواقاً تزدّد فكره . بل جعلها جزءاً متمماً لشخصيته التي تعبّر عنها الشخصية المحورية في الرواية . وكأنه رغب في كتابة سيرته الذاتية الشخصية : ذلك أنه في روايته الأخرى انطلق من منطلق شخصي . فالخندق العميق تدور أحداثها في لبنان ، حول طفولته وصباه ، إلى أن التحق بالمعهد الديني . و « أصابعنا التي تشرق » تتناول حياته بعد حصوله على درجة الدكتوراه من باريس ، وعودته إلى لبنان .

ليمارس دوره في الحياة العملية ، وليصدر مجلة أدبية تحمل فكره وتكون منبراً للأدباء الطليعيين العرب ، وتصبح مجالاً للحديث عن الفكر والسياسة والقومية والحب والزواج والجنس . إنها ثلاثية إذن . يطاها واحد ، تبدأ قبل الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعد العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ ،

جعل الدكتور سهيل إدريس من نفسه بطلاً لثلاثيته ، وجعل بقية الشحوص في خدمته : وإذا كان القارئ لا يلمس ذلك بسهولة في روايته الأوليين ، لأنه يتحدث عن طفولته وشبابه ، ولم تكن معالم شخصيته معروفة بالقدر الكافي للقارئ البعيد عن محيط الكاتب الخاص ، فإنه في آخر رواياته ساعد على تعريف القارئ بما سبق من مراحل حياته مضيغاً إليها معرفة جديدة من سيرته الشخصية ، وسيرة زملائه الأدباء والأدبيات المعروفين مثل نزار قباني ، وسعيد تقى الدين ، وكوليت خوري ، ورثيف خوري ، ونجيب محفوظ .

ومع طغيان الذات ، لانتوقع أن تكون الرواية - كشكل فني - خصوصية موضوعية وفنية . إذ أنه ككاتب شخصاني حرك الرواية حركة متعسفة بقوة إرادته وحده دون أن يترك للرواية بعناصرها الداخلية حرية الحركة . وناهيك عن الاستطراد ، والمناقشات الكثيرة ، وكأنه أراد خلق أجواء لم توفرها أحداث رواياته ولا شخصياتها . وممارسة الجنس في ثلاثيته ، تبدو خارجة عن النسيج الروائي ومفروضة . لا قيمة لها في تطور الحدث ، فالشخص يمارسون الجنس بلا حدود وبلا ضابط وبلا هدف .

ومن تأثر به من الأدباء ، الكاتبة « ليلي بعلبكي » في روايتها « أنا أحيا » و « الآلهة المسوخة » ، فهي الأخرى فيهما « ذاتية » ، فردية ، وجودية : تطلق لنفسها العنان . فتصرخ صرخات محمومة ، وتثور ضد كل الأمور وكل التقاليد ، وضد الشكل التقليدي للرواية ، وتبلغ ثورتها حداً يجعلها في « أنا أحيا » تدفع البطلة إلى العنف مع والدها ،



من خلال فردية مطلقة من كل ضابط . وهي أيضاً ، تعالج قضية المرأة ، والجنس ، بصراحة ووضوح . وتنكر على المرأة في لبنان وفي الشرق العربي سكوتها على وضعها الحالي . ومثل سهيل ادريس فراها تصطنع المغامرات الجنسية الغربية . ولغتها متوترة . ورويتها عديمة تشاؤمية . وفي كل صفحة تفاجأ بالكثير من الألفاظ المحمومة ، والآهات المأزومة التي ما تلبث ترأر وتئن :

وثررة « ليلي بعلبكى » على الشكل الفني للرواية ، ليست نابعة من رغبة في ابتكار شكل جديد له قيمة ومعايره . ولكنها نوع من التمرد ليس غير . بحيث يصبح القارئ - في النهاية - أمام فقر وعبارات وجمل وصور مكتوبة بعفوية وتلقائية : لا ضابط بينها ، ولا رابط ، ولا هدف .

ويبدو أن « ليلي عسيران » قد بدأت حياتها الروائية مقتفية أثر الدكتور سهيل ادريس ، في ( الحوار الآخرى ) ١٩٦٣ ، و( المدينة الفارغة ) ١٩٦٦ (١) . حيث تصور الفتاة المتمردة التي تريد الحرية بأوسع معانيها وأشكالها . الفتاة الوجودية القلقة المتمردة الساخطة على المجتمع بعامة ، وعلى مجتمع الرجل بخاصة ، وإن كنا نلاحظ أنها في روايتها ( صحافير الجنة ) ١٩٦٨ تصور حياة نخلية من خلايا الفدائيين في القدس ، انتهى رجالها إلى طريق انتابهم الصحيح : تحرير الأرض ، وتطهير الشرف بالدم . وفي هذه الرواية أرادت الكاتبة أن تقول إن حركة الفداء الفلسطينية هي وحدها القادرة على تلويب المتناقضات في المجتمع العربي ، وعلى تحويل الانتماء التسليحي إلى انتماء إيجابي . ولم تتخل عن وجوديتها ولا ذاتيتها أيضاً . فهي مباشرة ، هاتفة ، وصارخة ، متمردة على كل الأنظمة والأجيال والشباب ، ووسائل الإعلام ، والمرأة ،

(١) صدرت الأولى عن دار الطليعة ببيروت . والثانية عن مكتبة الحياة ، ببيروت أيضاً .

والهجرة ، في لغة شاعرية ، غامضة . وفي بناء روائي مخلص  
ومسحة رومانسية واضحة .

ومع أن الرواية الوجودية في لبنان ، أثبتت سيادة تيارها ، فإنه كان  
تيارا فكريا فلسفيا . ثم إنه تيار محصور في إطار التجربة الشخصية للكتاب .  
وفي دائرة التأثير بالثقافة الغربية . ومن هنا ابتعد الكتاب . بتجاربه  
وأفكارهم عن الواقع الموجود عربيا ولبنانيا . فاخفت صورة الأرض  
والفلاح من رواياتهم . ولا تجد ظلا لعامل صغير ، ولا لجمهرة شعب الجنوب  
المطحون المناضل ، ولا للعلو الداخلي الشرس الذي تنبه إليه توفيق يوسف  
عواد سنة ١٩٣٩ . ولا تأثير للتناقضات الطبقية الموجودة ، ولا للطائفية ،  
ولا . . . ولا . . . وهي كيانات مجسدة في الواقع اللبناني ، لكنها غير مطروحة  
في عواطف هؤلاء الكتاب ولا في أفكارهم ، ومن ثم فإنك لا تجد لها انعكاسا  
في رواياتهم . وإنما أنت واجد هؤلاء الكتاب فقط ، وقد أسقطوا همومهم  
الدائية ، ومشكلاتهم الشخصية وعقيدتهم الفلسفية ، على شخوص رواياتهم .

• • •

وتعرف الرواية العربية في سوريا الاتجاهات الفنية ، من رومانسية  
واقعية تسجيلية ، وواقعية نقدية ، وواقعية اشتراكية ، ووجودية . فهذه  
الاتجاهات تشكل معالم بارزة في النتاج الروائي في سوريا ، يندرج تحت كل  
منها عدد من الكتاب الذين يتلمسون بوعي قيمه العامة . ولم تعد المسألة  
وقفا على مغامرة فردية وحيدة الجانب ، من طرف كاتب فرد ، له فلسفته  
الخاصة ، أو عقيدته التي يؤمن بها وحده . والمسألة في تصويري ، تعود إلى  
أن الكتاب الروائيين في سوريا ، كانوا يخضعون — بشكل أو بآخر — لظروف  
مجتمعاتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وما يقد إليه من روافد ثقافية  
وفكرية .

ذلك أن الكتاب الروائيين في سوريا ، كانوا يخضعون مجتمعاتهم في

الاعتبار الأول ، نحى وهم يفكرون في الثورة عليه ، أو في نقده ، أو في إعادة صياغته وتشكيله . وهم إن عبروا في ثوب رومانسى ، فإن ذلك يكون رد فعل مباشر لضغوط سياسية أو فكرية أو اقتصادية . وهكذا لم تكن صورة مجتمعهم تغيب عنهم . وبالتالي كانت تتحدد رؤيتهم ، بالاقتراب الشديد منه ، أو بالابتعاد الرهيب عنه . بالحلب العظيم له ، أو بالتمرد اللامحدود عليه . وكانت ظروف مجتمعهم ، من ناحية أخرى ، تفرض نفسها عليهم فرضاً .

كما كانت الرواية العربية في مصر ، توضع - دائماً - موضع المثال الذى ينبغي أن يحتذى من طرف كتاب الرواية في سوريا . ينهجون نهجهم الفنى ، ويترسمون خطاهم الموضوعية والفكرية . لدرجة أن الكتاب السوريين كانوا يعتبرون الكتاب المصريين كتاباً محليين . ومن ثم فلأنهم كانوا يقرأونهم فى القطر العربى السورى على أوسع نطاق . وقد كان تعرف معظم كتاب المرحلة الأولى لفن القصة والرواية فى سوريا عن طريق قراءة الكتاب المصريين المشهورين . والاتجاهات الرئيسية التى مرت بها الرواية العربية فى مصر ، هى بعينها التى سارت فى فلكها الرواية العربية فى سوريا .

ويتفق النقاد والباحثون على أن رواية (تهم) الصادرة فى ١٩٣٧ لشكيب الحناوى هى البداية الفنية شبه المكتملة ، للرواية العربية فى سوريا . وهى رواية رومانسية ، يذهب بعضهم إلى عقد صلة بينها وبين (زينب) لمحمد حسين هيكل . ويرى آخرون أنه فى فترة ما بين الحربين لا نجد غيرها . نجمة واحدة تلمع فى فراغ عشرين سنة . كان ظهورها عجباً فى الأدب . كاتبها مغامر يخارل السندبادية فى رواية تتجاوز المائتى صفحة .

فلم يكن الجو الأدبى يتيح الفرصة للكاتب ذى النفس الطويل كى يبدع ، ولم يتوفر الناشرون . ولم تكن القاعدة القارئة مشجعة . وانزوى القصص القديم فى بعض المقاهى الحاملة مع الحكواتى . وقد كانت فيما مضى تبنى



الأذهان والقلوب لتلقى الرواية والقصة . والمترجم من الروايات الفنية الغربية لم يكن يشكل « خميرة » كافية للتأج على هدية .

بينما يؤكد أحد الدارسين على أن ظهور (نهم) أول رواية فنية في سوريا ١٩٣٧ يتوافق من الناحية التاريخية مع بعض الظروف الخاصة : اذ يتصل اتصالاً وثيقاً بالمصطلح السياسي الحديث « سورية » الذي أخذ حدوده الواقعية الحالية في ١٩٣٧ . تحت ضغط المؤامرة الاستعمارية (١) . وكان قبلئذ يشمل حدوداً جغرافية وأوضاعاً إدارية غير ثابتة : ولم يتم إرساء المفهوم السياسي والجغرافي والإداري لمصطلح « سورية » إلا بعد موافقة المجلس النيابي السوري المنتخب في تلك السنة على المعاهدة الفرنسية السورية - ٢٧ ديسمبر ١٩٣٦ . وقد جرت في ١٩٣٦ إعادة توحيد سورية إدارياً . وفي ١٩٣٧ بدأت الشخصية العربية السورية تأخذ طابعها ، فأخذت العلاقات التقليدية بينها وبين الأقطار العربية المجاورة تعود إلى وضعها الطبيعي بعد سنوات العزلة التي فرضها الاستعمار الفرنسي .

وفي هذه السنة وقعت معاهدات تجارية بين سوريا والعراق . تلاها بعد سنة واحدة تبادل التمثيل الدبلوماسي بينهما . وتبنت سورية رسمياً القضية الفلسطينية بعد أن بدأت التهيئة للشورة الفلسطينية منذ ١٩٣٦ . كما أنه في ١٩٣٧ صدرت أول مجموعة قصصية لمحمد النجار ( في قصور دمشق ) . وهي كلها ملابسات أحاطت بظهور (نهم) لشكيب الحابري .

ونحن نوافق على اعتبار (نهم) ١٩٣٧ منطلقاً حقيقياً الرومانسية في الرواية العربية في سوريا . هذا الاتجاه الذي امتد طويلاً في روايات شكيب الحابري . حتى تلك التي صدرت ١٩٦٠ ، بعنوان ( وداعاً يا أفاميا ) .

(١) انظر الدكتور حسام الخطيب في « سبيل المؤامرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية »

شاهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٧٣ - ص ١٥ ، والرواية السورية في مرحلة النهضة : القاهرة ١٩٧٥ .

وتوجد تمثيلاً لهذا الاتجاه في روايات فؤاد الشايب ، وخير الدين الأيوبي ،  
ووداد سكاكيني ، وعماد تكریتی ، وأميرة الحسني وانعام مسالمة ، وسلمى  
الحفار الكزبري ، وهيام نويلاتي ، وليلى اليافى ، وهى روايات صدرت  
في فترات متفاوتة في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات ، رغم سيادة بعض  
التيارات الأخرى أحياناً .

ومع هذا التساميم بتلك البداية ، فإننا نرى أن محاولات في كتابة الرواية ،  
لا بد وأن تكون قد سبقت صدور هذه الرواية ولا شك في أن هذه المحاولات  
تختلف - فنيا وموضوعياً - لكنها تمهد الطريق - وجدانياً وذهنياً - حتى  
لا تبدو رواية ( نهم ) كالنبت الشيطاني .

ففي الفترة ما بين ١٨٦٥ - ١٩١٨ ، برزت في سوريا أسماء : فرنسيس  
مراش ، نعمان القساطلي ، رزق الله حسون ، أنطون الصقال ، وابنه ميخائيل  
الصقال ، ميخائيل دلال ، إلياس القديمي ، سليمان الصولة ، أنطون قندلفت ،  
جرمانوس معقد ، شكرى العسلي ، عبد الحميد الزهراوى ، عبد المسيح  
أنطاكي . وقد كتب معظمهم تجارب حكاية مبنية على أحداث كثيرة ،  
وشخصيات أكثر ، ومستعينة بنماذج من ألف ليلة وليلة ، ومكتوبة في  
أسلوب تقريرى ، ولا أثر للعقدة ، أو لتحليل الشخص ، أو لفهم طبيعة  
العمل الروائي .

وربما يشار إلى « فرنسيس مراش » ١٨٣٩ - ١٨٧٤ كشأن البورجوازي  
المثقف ، الذى اتصل بالأنكار الحديثة حين سافر لمتابعة دراسته في ١٨٦٦ ،  
وأجاد الفرنسية والإيطالية . وكتب رحلته إلى باريس ١٨٦٧ متطلعا فيها إلى  
الاتصال بالحضارة الغربية . وفي كتاباته تظهر فكرة القومية العربية ، وآثار الثورة  
الفرنسية ، مما يذكرنا برفاعة رافع الطهطاوى . وكتابه ( درالصدف في غرائب  
الصدف ) ١٨٧٢ ، متأثر بألف ليلة وليلة . وأسلوبه تقليدى . مغرم بالسجع والصور  
البيانية القديمة . ويترج السرد بالشعر وبالأغاني . ويقسم كتابه إلى ثمانية

عشر فصلاً ، يتضمن رواية عن صديق له حدثه بقصة أخرى رواها له رجل بغدادى ، عن شابين أخوين هما أمين وسليم ، وعن الصمد الغريبة التى تجمع الأخوة فى مواقف زواج ، ثم ينجلي الموقف عن أن عاطفة الحب بالأحرى عاطفة أخوة .

وفى هذا الكتاب ، معلومات طبية ، وإشارات موسيقية ، وأفكار فلسفية ، ونقد بعض الظواهر الاجتماعية ، كالعمائم الضخمة ، واستنشاق العطوس ، والتخثث ، والتفرنج دون فهم . وفيه سمت المعام الناصح ، الذى يتحدث من العلم ، والآبوة ، والرجولة والصبر ، والكد . وهو ليس برواية ، وإنما هو أقرب إلى كتابات رفاة رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك ، وإن لوحظ أنه امتدح الحب ، وأثار قضية العروبة .

يذكر أيضاً فى هذا المجال « نعمان بن عبده القساطلى » ١٨٥٤ . - ١٩٢٠ ، فى ثلاث تجارب مماثلة لتجارب مراش هى ( الفتاة الأمينة وأمها ) ١٨٨٠ ، و ( مرشد وفتنة ) و ( أنيس ) . وتشابه الأعمال الثلاثة فى بعض المواقف ، لمجرد تشابه الأحداث . فال موضوع المفضل لديه ، هو إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب . أو حب مخلص بين إثنين لا سبيل بينهما إلى وصال . والأم القاسية تقف غالباً وراء حرمان الفتاة من الزواج . وثمة صعب يتخطاها الفتى : ولا بد من شرير يطمع فى الفتاة ، ثم تنتصر الفضيلة فى النهاية ، ويتزوج الفتى بالفتاة . والجانب الأخلاقى أساسى . والمهدف التعليمى رئيسى ، والأسلوب التقليدى ثابت راسخ .

كذلك الحال بالنسبة لما خلفه « شكرى بن على العسلى » ١٨٦٨-١٩١٦ ، فى ( فجائع البائسين ) ١٩٠٧ ، ( نتائج الأهمال ) ١٩١٣ ، وعنوان كل من الروايتين يكشف عن مضمونها ، والغرض منها : وما كتبه « إبراهيم أنور فوق العادة » ١٩٠٢ - ١٩٣٥ فى ( الرهان ) و ( واجب الوفاء ) و ( فى الساعة الأخيرة ) و ( ثمرات الثبات ) .



لعلهم جميعاً كانوا يمثلون عصرهم ، في مرحلة الانتقال ، من المجتمع الطبقي القديم إلى المجتمع البورجوازي الحديث ، بقيمه التي كانت تنفرد إليها البورجوازية الجديدة النامية في سوريا . وما تخططهم في الشكل الفني إلا نتيجة واضحة لعدم امتدادهم إلى تراث روائي ، يسرون على منواله . وهذه حقيقة أثبتها كل من الدكتور حسام الخطيب والدكتور شاكر مصطفى فيما كتباه عن القصة والرواية في سوريا .

لا يقول الدكتور شاكر مصطفى بالنص : (الواقع أن ثمة انقطاعاً أو ما يشبه الانقطاع بين القصة العربية الحديثة ، وبين هذا التراث العريق التقليدي . القصة الحديثة ، ولدت مع ولادة المجتمع السوري الحديث ، وتأثرت قدر تأثره بالحضارة الغربية ومثلها الفكرية والاجتماعية . إنها في القلب الفني وفي المحتوى ، وفي الدلالة الاجتماعية على السواء ، شيء جديد . ولم يكن بإمكان التراث القديم ، على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة ، أن يرضى حاجات البورجوازية الجديدة النامية أو يتلاءم معها . إنه يعبر عن مجتمع من القرون الوسطى ، وعن مثل في الحياة متصلة بأنماط من الحكم وعلاقات في الاقتصاد والمجتمع بدأت في الاضمحلال وبدأ التطور الاجتماعي يقود إلى غيرها ) (١) .

كان المجتمع البورجوازي الذي يتكون ويناضل لذلك التكوين ، يحتاج رواياته وقصصه الخاصة ، حاجته إلى أسلوبه الخاص في التعبير الفكري والأدبي وفي الإنتاج الاقتصادي وفي العلاقات الاجتماعية والسياسية . وقد وجد ذلك التراث غير ملائم لتطوره ، بينما كان الأدب الغربي ، بما يحيط به من أنوار الحضارة الغربية واقتصادها وعلمها الموضوعي أقوى من أن تقاومه الأعين الجديدة .

---

(١) « القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية » د . شاكر مصطفى . معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٥٧ ص ٤٤ .

وعلى هذا الأساس نستطيع معرفة الدوافع التي دفعت « شكيب الخابري » إلى إصدار أولى رواياته : ففي ( نهم ) نجد السيطرة الكاملة للعنصر الغربي ، قدور في جو غربي تماما . موضوعها يوضح أحد الأقوال السائرة للشاعر الألماني جوته . وقد أثبت هذا القول في صدر الرواية ( الأنوثة الخالدة تجذبنا إليها ) : أسماء الشخصيات ألمانية . مفهوم الحب فيها غربي . والبطل « كوزاروف » مثقف ثقافة غربية أدبية وفنية . وكاتب الرواية أرستقراطي النشأة . كتبها في ثمانية عشرة يوما عقب عودته من أوروبا . استمد منطلقاتها من تجربته الذاتية ، وطموحه في العمل القومي : بيد أن اصطناع الموضوع الغربي ، والشخصيات الغربية ، باعدا بين أجوائها وبين اللوق العربي . وشكيب الخابري يعترف بأنه يعكس نفسه في رواياته . لاسيما إذا كان الموضوع متعلقا بالجمال أو بالمرأة . فهو يصور المرأة تصوير خبير مجرب . وما « أدبل » و « ايلفير » في ( نهم ) إلا شخصيتان في حياته . وانطوائيت كذلك . وهو لا يتعد عن « كوزاروف » الدون جوان الضخم ، وعلاقة « كوزاروف » بـ « هيلدا » علاقة شخصية مربها الكاتب . وكوزاروف الروسي الشرقي طريد الثورة الشيوعية ، هو إلى حد ما ، ابن عائلة الخابري الشرقية ، وريث الطبقة الأرستقراطية القديمة ، الذي يريد بالأدب ، وبالعلم ، أن يجاري الطبقة البورجوازية النامية ، وأن يقودها .

ونلتقي مع نفس البطل في ( قدريلهو ) ١٩٣٩ : علاء ، واحد من الرومانسيين . ماجن فاسق ، نهم للذة : تربطه بايلزا عاطفة الشفقة والإعجاب . يرى في ولده « محمد علي » الذي ربه « ايلزا » على حب العروبة والإسلام قبسا من أمل في الخلاص . إذ أن الكاتب هنا أراد أن يقول إن الخلاص من الضياع واللامبالاة ، لا يكون إلا بالعمل من أجل قضية . هذه القضية هي القضية العربية - الإسلامية . والفصول الأولى من الرواية تفاجئنا بذلك ( أنا عربي . وما أكثر ما أفتخر بذلك ) : إلا أنه عالج موضوعه وبطله معالجة رومانسية صرفة . ووضع كثيرا من ذاته وآرائه ومثله في هذه الرواية .

وتأتي روايته الثالثة ( قوس قزح ) ١٩٤٦ التي هي صنو « قديريلهو »  
 ووجهها الآخر ؛ لتكمل الحلقة الثالثة من سلسلة اعترافاته ومذكراته الشخصية  
 أو سيرته الذاتية . فالحو هو هو . والنبرة الذاتية الطاغية كما هي ، والالحاح  
 الشديد على الألم وتصويره والتغنى به . والحديث عن الوحدة والشكوى منها ،  
 والحب البائس المذهب . والشوق إلى الموت شوق رومانسي لا مبرر له .  
 والموضوع نفسه يجري على لسان « اياز » بملاحظتها التي عرفناها في « قديريلهو » ،  
 واعترافها بالحميل وإعجابها بالعروبة : إلى جانب تفاصيل عن حياتها  
 وحياة ابنها محمد علي . ورغم تمجيدها للشرق فلأنها تحمل على واقعه ،  
 وكأنما تحمل على مجون محبوبها .

ولا تحمل آخر رواياته ( وداعا يا أفاميا ) ١٩٦٠ أى تغيير في موقفه  
 من الفن الروائي أو في مفهومه العام للحياة ، كما تمثل في رواياته السابقة .  
 وتطغى الرومانسية كذلك على عالمه وشخصياته . فالرواية تدور حول « نجود »  
 التي يدفعها الحب إلى التشرذم والابتعاد عن أهلها في قلعة المضيق ، حتى  
 تلتقي بالمهندس الزراعي « سعد » ، في كونه بريف الذاكرة . فيأويها  
 ويهيم بها . ويود لو يستبقها ليتخذها زوجة له ، إلا أنها لا تمهله ، وتهرب  
 وجميع الشخصيات الحضرية المهمة تلتبس فرصة الحرب من المدينة إلى  
 أجناس الطبيعة ، حيث تدور معظم أحداث الرواية . لذا فإن عنصر  
 الطبيعة - عنصر أساسي ، يشكل حضورا دائما

وتتألف الرواية من تسعة وعشرين فصلا أشبه بالفصول المسرحية .  
 وتبدأ بقائمة الشخصيات التي تتضمن تقويما لأهمها مع تعريف موجز بكل  
 منها . ويتبع ذلك وصف جغرافي وتاريخي مفصل لمسرح الأحداث  
 « أفاميا » . وللكتاب تعليقات على المشاهد والشخصيات . وهي غالبا  
 ما تحمل النبرة التهمية . إنه مخاطب القارئ مباشرة . ويناقشه بشأن الدروس  
 الأخلاقية المستقاة من الحوادث . وشخصية « نجود » لا تتحرك وحدها  
 وفقا لتكوينها وثقافتها ودورها . إنه يحركها تبعاً لفكرته ورغيبته .



والشخص 'أ' إما قرويون طيبون أبرياء وأذكياء، وإما سكان مدن بوجوازية يسعون للربح والعبث بالقيم الأخلاقية وإما أوريون طيبون مستقيمون يامتناء سيدة فرنسية تمثل الانتداب الفرنسي على سوريا ..

إنه في روايته الأخيرة يعتمد ذكر أسماء بعينها يعرفها القارىء. ويشير إلى بعض الأحداث التي وقعت إبان الانتداب، والتي ترتبط ببعض الشخصيات 'البوجوازية والارستقراطية في المجتمع' وكأنه أراد تعرية واقع هذه الطبقة التي هو منها، دفاعاً عن نفسه، وعن الاتهام الذي وجه إليه عندما أصدر أولى رواياته. التي وصفت بأنها كتاب داعر، لما اتسمت به من جرأة، ومن ارتياد آفاق جديدة لم تكن مألوفة في المجتمع وقتها، ومع ذلك فإنه استطاع أن يرسي دعائم اتجاه في الرواية، وأن يقتبس من أوروبا مبادئ هذا الفن وتعاليمه. وأن يؤثر فيمن أتى بعده من الكتاب.

ولعل الجديد الذي أتى به «شكيب الحباري»، هو الذي طغى على جهود من حاولوا كتابة الرواية التاريخية، التي لم تتح لها فرصة تأكيد وجودها، في مواجهة جهود الرومانسيين من ناحية، وفي مواجهة جرجي زيدان وزعامته للرواية التاريخية من ناحية أخرى. لهذا اختفت من الأذهان، وربما من بعض البحوث، تاريخيات «عبد المسيح الأنطاكي» ١٨٧٤ - ١٩٢٢، و«عبد الحميد الزهراوي» ١٨٧١ - ١٩١٦.

ركض الأول إلى عهد المسيح ليكتب عن تاريخ النصرانية. وإنجبه الثاني إلى التاريخ الإسلامي ليكتب سيرة «خديجة الكبرى»، أم المؤمنين. ويظهر أن الأنطاكي كتب رواياته كرد فعل لروايات جرجي زيدان. فكتب «روايات العمران» و«بطرس الأكبر» و«فتاة إسرائيل». وكانت كتابتهما معا أقرب إلى كتابة السيرة منها إلى الرواية. أما «معروف الأرناؤوط» ١٨٩٢ - ١٩٤٨، فإنه طمع في كتابة «الملحمة»

الإسلامية الكبرى . في ١٩٢٩ كتب رواية ( سيد قريش ) في ألف صفحة . وفي ١٩٣٦ نشر مجلدين من رواية « عمر بن الخطاب » وكان مقدراً لها أن تتم في أربعة أجزاء . ثم أصدر سنة ١٩٤١ رواية ( طارق بن زياد ) وأتبعها سنة ١٩٤٢ برواية ( فاطمة البتول ) : ويبدو أن معروف الارناؤط كان من أسرة أرسنقراطية . ذلك أنه يختار شخصه التاريخيين من عالم الارسنقراطية . في رواياته فرسان ، وأميرات ، وبطاركة ، وزعماء . وينتقل القارئ من قصور الغساسنة ، إلى بلاط بيزنطة . ومن قباب القدس إلى قصر خديجة في مكة ، إلى قصر « فال كلارا » في الأندلس إلى قصور « يزيد » في الشام . ويتعرف إلى أمراء القوط ، وكبار قريش ، وأميرات كندة ، وملوك غسان والروم . وفي ملحمة التي تزيد عن ألفين وأربعمائة صفحة ، مايربو على خمس وسبعين شخصية تاريخية بعضهم بعثا من مكة ، وميناء ، ودمشق ، وبيزنطة ، وطبرية ، والقدس ، والمغرب ، والأندلس ، ولم يغير في ملامحهم التي تناولها من عتمة الماضي .

ثم كانت للاتجاه الواقعي سيطرة شبه تامة على الرواية العربية في سوريا ، طوال الخمسينيات والستينيات . ولم تكن سوريا بدعاً في ذلك . فقد نهت متطلبات البناء القومي بعد الاستقلال ، الأقلام إلى قضايا المجتمع ، خاصة وأن سوريا شهدت في الخمسينيات سلسلة من الانقلابات حاولت العمل على البناء الاجتماعي في اتجاه تقدي ، الأمر الذي كان له أثر حاسم في ربط الأدب بواقع الحياة في سوريا بشئ أبعادها . وهذا يفسر لنا كيف أننا نجد صدوراً مختلفة للمجتمع العربي السوري في روايات تلك الفترة بعد الخمسينيات وعلى الخصوص مع الستينيات . ثم كان البناء الاشتراكي في سورية ابتداء من الستينات عاملاً حاسماً في أن تتجه الرواية اتجاهاً واقعياً اشتراكياً : بعد توزيع الأراضي على الفلاحين ، وبعد التأميم ، وبعد التطبيق الاشتراكي على المستوى الاقتصادي .

ولا يمكن إغفال النماذج الروائية التي كتبت في مصر ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما كان النقاد الواقعيون يكتبونه تدعيماً لهذا الاتجاه. إذ أن كل ذلك قرئ في سوريا بشغف وفهم . ولا ننسى التغير الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي طرأ على سوريا بحيث سارع إلى دفع المجتمع إلى سلوك سبل الحضارة ومواكبة العصر . عن طريق : التنظيم ، وإقامة المؤسسات العصرية ، وانتشار التعليم ، وارتفاع مستوى المعيشة ، وفيما يتصل بالرواية ، أدى انتشار التعليم إلى زيادة عدد القراء . بعد أن أصبحت لهم أعمالهم التي تخضع لتنظيم توقيتي خاص . وبعد أن انتشر استخدام الكهرباء طالت الأمسيات ، وأصبح من الضروري قطعها عن طريق قراءة الروايات المطولة :

وهناك عوامل أخرى لعبت دوراً في توجيه الاهتمام بقن الرواية : منها تنوع المؤثرات الأجنبية من فرنسية وإنجليزية وألمانية وإيطالية وأسبانية . ووفرة الترجمات الروائية ، وبخاصة الترجمة عن الأدب الروسي ، فقد أعلنت « دار اليقظة » وحدها في ١٩٥٣ عن ترجمة أعمال دوستويفسكي ، قام بها سامي الدروبي ، وأعمال مكسيم جوركي ترجمها فؤاد أيوب . وفي ١٩٥٤ ظهر من الترجمات : الحرب والسلام لتولستوي ، النفوس الميتة لخوجول ، و « سقوط باريس » لأهرنبورج . وفي أبريل ١٩٥٥ أعلنت دار ابن المقفع عن صدور سلسلة « مناهل الفكر العالمي » ، تهتم بتقديم روايات أغلبها لكتاب واقعيين ،

وفي منتصف الخمسينيات صدرت « روائع الأدب السوفياتي » ، وظهـر مجلد « المؤلفات الكاملة لتشيفخوف » وترجمت أعمال منفردة لخوجول وبوشكين وتورجنيف وجوركي ودستويفسكي . (١)

(١) « قبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية » القاهرة ١٩٧٣ - دكتور حسام الخليل ص ٤٢ وما بعدها .



وتعمق الاتصال بالنماذج الروائية المصرية التي كتبها عبد الرحمن الشرقاوي  
ويوسف ادريس وغيرهما .

ومن ثم صدرت في ١٩٥٤ « المصاييح الزرق » لحنا مينة ، و « متى  
يعود المطر » ١٩٥٨ لأديب نحوي ، و « المهزومون » ١٩٦١ لهاني الراهب  
و « باسمه بين الدموع » لعبد السلام العجيلي ، و « سلاسل الماضي » لنزار  
مؤيد العظم ، و « غرباء في أوطاننا » لوليد مدني ، و « جفون تسحق  
الصور » ثم « أحلام الربيع المجروح » لبديع حقي ، وغير ذلك كثير  
مما كتب في إطار الواقعية التسجيلية أو النقدية ، أو الاشتراكية .

ويمثل الواقعية التسجيلية نتاج كل من « وداد سكاكيني » و « فاضلي  
السباعي » و « حسيب كيالي » ، فنحن نراهم في رواياتهم يهتمون برسم  
ملامح خارجية لبعض المشاكل الاجتماعية ، أو برصد بعض الظواهر الحسية  
الواقعية ، ثم تسجيلها ، دون الالتفات إلى الجوانب النفسية العميقة  
للشخص ، أو إلى الحلول الحقيقية لأبعاد المشكلات الاجتماعية . فهو لاء  
الكتاب اكتفوا من الواقع بتشرته السطحية ، ولم يفكروا في دراسته دراسة  
كلية ، من خلال رؤية شمولية متكاملة . و بهرهم السطح ، بما قد يعمل  
فيه من صور الكفاح أو الفقر أو المعاناة . ذلك أنهم لم يحتفلوا بالاستناد  
إلى رؤية فكرية أو فلسفية أو سياسية . وكانت كل مؤتمهم التسجيل  
الفوتوغرافي للأحداث أو للشخصيات أو للظواهر . مع إعلاء شأن الهدف  
الاجتماعي أو الأخلاقي .

ففي رواية ( الحب المحرم ) ١٩٥٢ لوداد سكاكيني ، تتناول مشكلة  
الأخوة في الرضاع ، وحيلولها دون زواج حبيين . وبسبيل ذلك حاولت  
الكاتبة عرض عدد من القيم المتخلفة ، والعادات السيئة ، وعرضت صورة  
الحياة الطبقة العاملة من حيث حياتها اليومية ، ومسكنها ، وعلاقاتها مع غيرها  
من الطبقات ، وأفكارها ، مع ذكر كثير من المشاهد والأحداث الخائبة ،  
والحكم والتعليقات ، التي تخام الهدف الأخلاقي للكاتبة . وهي لم تعمق

الشخص ، وإنما اكتفت برسم ملامحها الظاهرة الخارجية : لقد اعتقدت  
الكاتبة في أن الواقعية هي التسجيل الآتي المباشر الحرفي الفوتوغرافي ؟

ويسجل « فاضل السباعي » في روايته ( ثم أزهى الحزن ) ١٩٦٣ ، وقائع  
معينة من حياة التطور الاجتماعي في سورية : مثل العناية بالعمل وبالشئون  
الاجتماعية . والاحتفال بعيد الطفل . ونكريم الأم في عيدها . وانتخاب الأم  
المثالية على مستوى حلب وسوريا جميعا . تدور الرواية حول أسرة حلبية  
مكافحة ، عاشت حياتها تعاني معاناة قاسية بعد أن فقدت الأسرة هائلها  
الوحيد . فكان على الأم « كوثر » أن تناضل وتكافح حتى تكفل لبناتها  
الأربع حياة كريمة ، تصل بهن إلى الأمان .

وفي أثناء ذلك نتعرف إلى قصة كل من الأربع فتيات ، حتى نهايتها :  
فالابنة الكبرى « نورة » تركت مدرستها لتساعد أمها في أعمال الخياطة ، حتى  
يزداد دخل الأسرة . ويخطبها ضابط ، فتوافق الأم ، لولا أن المشية تخطفه  
برصاص الأعداء في الجبهة ، فتحزن « نورة » وتقع فريسة الوهم ، ثم تموت  
بالسرطان . و « هالة » الابنة الوسطى ، تروى جميع الأحداث في الرواية :  
تلتحق بكلية الحقوق . ثم تعمل محامية . وهي إلى جانب ذلك أديبة ، توفى  
الروايات : « سحر » الطالب الجامعي الغني ، ثم تزوجة ، وهناك أيضا  
« سليمان » التي عملت مدرسة ، و « عالية » الطيبة .

والكاتب هنا متأثر برافدين مهمين . أما أولهما فإنه حياته الخاصة :  
فقد ولد في جى فقير من أحياء حلب . وكان الإبن الأكبر بين تسعة عشر  
ولدا وبنتا . وقد قضى طفولة شقية . ودرس القانون في مصر ، ثم عمل  
موظفا بوزارة الشؤون الاجتماعية : ومن هنا نلاحظ لماذا اختار هذا الموضوع  
بذاته ؟ ومهنة « هالة » كمحامية ؟ وماحقته وزارة الشؤون الاجتماعية ؟ لقد  
يفسر لنا ذلك ، الحديث المسرف عن متاعب مهنة المحاماة ، وعن طريقة  
الاحتفال بعيد الأم ، وتكوين الجمعيات النسائية . والكاتب حرص على

الإحاطة بكل شئ يتصل بهذه المسائل بحيث نراه ينقل كل صغيرة وكبيرة . حتى وصل حجم الرواية إلى أكثر من أربعمئة صفحة . أما الراقد الثاني فلأنه عبد الحميد جودة السحار ، الذى يبدو تأثيره واضحا جدا فى هذه الرواية ، ذات البعد التسجيلى والأخلاقى .

ولفاضل السباعى غير هذه الرواية ، ثلاث روايات جاءت بعدئذ ، هى ( ثريا ) ١٩٦٣ و ( الظلم والينبوع ) ١٩٦٤ ، و ( رياح كانون ) ١٩٦٨ . والرواية الأخيرة حاولت تسجيل صورة لواقع الحياة الاجتماعية فى الفترة التى سبقت البناء الاشتراكى . واستهدفت تعرية المجتمع الفاسد ، يوم كان الإقطاعيون هم آذوو الجاه والنفوذ والمناصب الوزارية . وذلك بتصويره مياذل الحامى « رامى حسام الدين » والأديبة « لبنى آل الأمير » . الأول يشرب الخمر ، ويعاشر النساء . والثانية تفعل نفس الشئ وتعاشر الرجال بتبلىل . لكن أحدا لا يعرف عنها ذلك ، ولا حتى عشيقها « رامى حسام الدين » ، إلى أن تعرف له وتواجهه بالأمر ، فينفر منها ويقاطعها إلى الأبد . وينتقل الكاتب ليصور لنا جانبا من حياة الكادحين . وكيفية تحصيلهم العلم . وتوظيفهم . لكنه كان — فى تعرضه للمستويين الطبقيين — مسجلا مصورا أكثر منه ناقدا أو محللا أو معمقا . وإنما كان أقرب إلى أن يكون طبيعيا .

وإذا كان جل الكتاب الروائيين التسجيليين من البورجوازيين ، فإن الواقعيين الانتقادين كانوا كذلك . وهذا يبرر لنا كيف أن نقدهم انصب على الماضى ، ولم يتعرضوا للحاضر ، وكيف أنهم اكتفوا بالتركيز على السلبيات ، وعلى الجوانب التى يطفح فيها الفساد وتفوح رائحته العفنة . وكيف أنهم وقفوا عند المفاصل الأخلاقية والاجتماعية ، والمباذل السلوكية ، ولم يفكروا فى الكشف عن الجوانب الإيجابية ، والعناصر الفاعلة فى المجتمع . وشخصهم لم يكونوا — فى الأغلب — إلا بورجوازيين . فالفلاح والعامل والموظف الصغير والحرفى والبناء وعامل الميناء والمرأة الشقية الكادحة والهندي



المناضل ومن إليهم ، لا ظل لوجودهم في روايات الواقعيين الانتقادين ،  
إن سلباً أو إيجاباً .

وتلتقى رواياتهم في النظرة التشاؤمية التي تغلب عليها . وفي نغمة  
الاحتقار أو السخرية أو اليأس التي قد تبدو ظاهرة ، وفي كونها لا تستشرف  
للمستقبل بما يكشف عن نوعية المجتمع الذي يريده الكاتب . انهم ينتقدون  
ويسلطون الأضواء على الجوانب الخفية ، والمعائب ، والزيف ، والنفاق ،  
لكنهم لا يقدمون البديل . ولا يستشف من رواياتهم ما قد يوحي بشكل هذا  
البديل . ولعل هذه الروايات الانتقادية التي استلهمت الواقع ، تعتبر مرحلة  
سابقة وممهدة لسيادة الواقعية الاشتراكية وغلبتها على روايات لاحقة .

ولا يعني هذا أبداً أن الروايات الواقعية النقدية ، لم تكن تختلف عن  
الروايات التسجيلية . لأن ما سبق أن ذكرناه على أنه مأخذ ، يشكل أسس  
ملاحظتها الموضوعية . وهذه الأسس لا تتفق مع أبرز سمات الواقعية التسجيلية  
إلى جانب المعالجة الفنية التي لا تحتفل - أصلاً - بالظواهر الشكلية ، وبالسطح  
والقشرة الخارجية . وهذا ما يلاحظه القارئ والناقد معا ، في روايات  
عبد السلام العجيلي ، ووليد مدفعي ، ونزار مؤيد العظم ، وبدیع حقی ،  
ومحمد الراشد ، وهاني الراهب ، ثم صدقي اسماعيل .

بعد تجربة طويلة مع القصة القصيرة ، كتب عبد السلام العجيلي ( باسمه  
بين الدموع ) ١٩٥٩ . مشخصا الصراعات الاجتماعية والحزبية والقومية .  
ومصورا مبادئ سياسي فاشل من سياسيي الأحزاب القديمة ، وأحد الإقطاعيين  
الأغنياء « سليمان عطاء الله » المحامي ، وعلاقته الجنسية بالنساء ، فاضحا نوعية  
السلوك الذي يصدر عن هذه الطبقة . والمساوي التي تتردى فيها . وقد وفق  
الكاتب في جعل النماذج البشرية التي اختارها نماذج حية حقيقية . تعاني في  
قهر وعنف كل ما تحمله مراحل الانتقال من عذاب . حين تشتد أزمة  
التنافس بين القيم القديمة وبين العلاقات الاجتماعية الجديدة . وحين يكون

« الجليل الجديد » هو الضحية . مثلما حدث لـ « باسمه » التي فوجئت وهي في الرابعة عشرة من عمرها ، تزف إلى رجل لم تره من قبل ،

لم يلتزم الكاتب حرفية الواقع . ولم يحتفل بتسجيل جزئياته . ولم يتدخل في أي من أحداث الرواية . ولم يبد تعاطفا مع شخصية دون أخرى ، وإنما بدأ محابدا إلى حد ما ، حتى ضمن روايته وحدة ديناميكية ، والتحاماً عضوياً بين عناصرها . أسهمت جميعاً في بلورة الأزمة الروحية التي مزقت الجليل الجديد الذي تنتمي إليه « باسمه » . وفي الإشارة إلى أن هذه الأزمة مرآة صادقة للأزمة الحقيقية في أعماق المجتمع وفي بنيانه الطبقي ! وتلازمه وجهة النظر النقدية هذه في رواية أصدرها ١٩٧١ ( فارس مدينة القنطرة ) ، وفيها ينقد كل ما أدى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ من الأخطاء العسكرية الفنية ، ومن التخاذل والتواطؤ ، والخيانة ، وفقدان « القادة العرب الاقحاح » كما يقول ،

وحول أزمة الثقة ، وتوتر العلاقات بين الأجيال ، وما يحمله كل جيل من أفكار وقيم وسلوكيات وسلطة ، تدور روايات وليد مدفعي ، وهاني الراهب ، ثم صدق اسماعيل . يختار الأول في ( غرباء في أوطاننا ) ١٩٦٥ أسرة دمشقية في الخمسينيات ، وماتعانيه من عدم توازن عقلية جيل الأب ، مع احتياجات وتطلعات جيل الأبناء . وما يحدثه من الكبت ، والتوتر وعدم التكيف النفسي والاجتماعي ، وفي ( المهزومون ) ١٩٦١ و ( شرح في تاريخ طويل ) ١٩٦٩ لهاني الراهب ، يصور هموم ومطامع الشباب الجامعي طوال الخمسينيات . واختلاف أفكارهم ومصالحهم مع غيرهم ، وما يسببه ذلك من ضياع وتشتت . وهو يضع يده على تلك الأزمات الحادة التي يقع فيها الجليل الجديد . إزاء الجنس ، والحضارة ، والعمل القومي . والرواية تصطبغ بصيغة تشاؤمية . وبخاصة في تعرضها لهموم الحياة اليومية ، وهموم الشباب الذي فقد الثقة في كل من حوله ، وفي إمكانية تحقيق آماله مستقبلاً .

نفس المشاكل مهيمنة على رواية ( المحمومون ) ١٩٦٥ لمحمد الراشد . الذي يقول عن روايته إنها در من تحليلي لأزمة الجليل العربي إزاء مشكلاته النفسية

والعاطفية والخضارية . ويصور فيها موقف هذا الجيل من : أمراض المجتمع والنفوس ، وكيفية مواجهة الزيف والخداع والتناق الاجتماعي والوصولية .

أما ( العصابة ) ١٩٦٤ لصدى اسماعيل ، فلها تعالج الواقع الاجتماعي والسياسي والقومي ، من خلال حركة الأجيال ، وعلاقتهم المعقدة . وقد اتخذت التاريخ إطارا لها . وكأنها استهدفت التاريخ لتطور الفكر السياسي والاجتماعي للمجتمع العربي السوري ، من خلال تجارب أجيال ، في فترة تمتد من مطلع القرن العشرين حتى ما بعد حرب فلسطين ، والتي يخوضها عدد من أبطالها أوائل الخمسينيات . وهذا يجعل الكاتب أحيانا ملتزما بالتسلسل التاريخي لبعض الأحداث . مثل الحرب العالمية الأولى وثورة الشريف فيصل ١٩١٩ ، والاحتلال الفرنسي ١٩٢٠ ، والثورة السورية ١٩٢٥ ، واضطرابات عام ١٩٣٦ ، وجوادر الاسكندروية ١٩٣٧ ، وثورة العراق ١٩٤١ ، وحوادث الاستقلال ١٩٤٥ وحرب فلسطين ١٩٤٨ وهكذا .

إن البعد السياسي يترك أثره الواضح في الرواية . حيث يظهر متمردا على الواقع الفاسد . ملقيا الضوء على الواقع العربي عبر تطوره السياسي والفكري ، وآفاق تحركه . وقد نقدتها الكاتب في كشفه عن لبنات هذا الواقع وأوليات تكوينه القومي ، وصلة هذا كله بقضايا التخلف والتجزئة ، والتزييف ، فالفكر السياسي إذن هو المحور الذي تستند إليه الرواية . مضافا إليه بعض المواقف الاجتماعية والنفسية لشخص الرواية الذين قدمهم الكاتب تقدما واقعيا نفسياً . ساعده على أن يصوغ آراءه وأفكاره ومواقفه ، مما يراه من التردى الاجتماعي ، والأخلاقي ، والثقافي ، ومن فساد الأنظمة التي كرسّت الهزائم وأبقت على واقع التجزئة .

وتتميز ( العصابة ) بأنها تتوصل إلى استبطان الشخصيات وتقديمهم ، والتحليل النفسي ، وبأدوات علم النفس ، محاولا استكشاف أغوارهم النفسية ، والدوافع السلوكية والأسباب الكامنة وراء كثير مما يعانونه من



كبت وعقدوا أزمات داخلية . ورغم أن حركتها تمتد حوالى خمسين سنة ، فلأنها لم تنهز بالحدث كحدث . إذ أنها ركزت على إقامة علاقات إجتماعية متشابكة ، لأسرة كبيرة ، ولمن يتصل بها ، فى علاقات مختلفة ، من خلال ثلاثة أجيال . جيل محمد عمران ، ثم جيل ابنه عمران ، ثم جيل حفيده عمران . والكاتب يقدم هذه العلاقات تقدماً يدل على فهم واقعى ونفسى وإنسانى ، للتاريخ ، وللناس . للواقع وللأحداث . للماضى والحاضر . وكأنه ابتغى تحريك الواقع التاريخى عبر تجارب الحياة اليومية .

كان النزوع نحو الواقعية الاشتراكية فى الرواية العربية فى سوريا ، هو القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى . وقد هيات لذلك ظروف المجتمع ، وحركته والترجمات عن الروسية ، وإيمان الكاتب بضرورة أن يكون لهم دور إيجابى ، يتعدى كونهم مصورين لمراحل تاريخية ، أو مسجلين لظواهر سطحية ، أو ناقدين لأوضاع الماضى البعيد والقريب . إذ لابد من أن تكون رؤيتهم ثورية ، وأعمالهم أكثر إيجابية ، ونظرتهم شاملة . ولابد أيضاً من أن يتعمقوا واقع مجتمعاتهم ، ليكشفوا عن القوى الكامنة فيه ، والطبقة صاحبة المصلحة فى التغيير والمستقبل . وأن يعرفوا تلك الطبقات التى استبدت سياسياً واقتصادياً ، أو التى شاركت فى ركب المستعمر ، التى تمثل سلوكه وقيمه ومبادئه .

فلا عجب إذن أن يصبح الفلاحون المعلمون موضوعاً لروايات جديدة . وأن يغرس اديب قلمه فى البيئة العمالية . وأن تحتل البطولة الجماعية لا الفردية المساحة الكبرى من بعض النصوص الروائية . وأن تتحرك البيئة الشعبية . بعض الأحياء الشعبية فى المدينة حركة طبيعية ، بكل ما يصطرع فيها ، داخل بناء روائى . وفى سبيل الهدف والمضمون ، فإن لنا أن نتوقع عدم الاحتمال — أحياناً — بالشكل الفنى واعطائه الأهمية التى ينبغى أن تكون له . وهذا هو المأخذ الوحيد الذى أخذته النقاد على الواقعيين الاشتراكيين

منذ مكسيم جوركي ، وما يزالون يباخلونه على كتابات المحدثين إن لم يتداركوا هذا الأمر ، وإن لم يتعاملوا مع العمل الروائي على أنه وحدة متكاملة ، ونسيج متداخل من عناصر الشكل والمضمون في آن معا ،

وفيما عدا ذلك فإن الواقعيين الإشتراكيين من كتاب الرواية السورية ، كانوا واعين بظروف مجتمعهم ، مدركين للتوى المتصارعة فيه ، مستشرفين للمستقبل الأمثل .

ونستطيع أن نذكر منهم إحنا مينة ، وأديب نحوي ، وفارس زرزور ، وصلاح ذهني ، ونبيل سليمان . فقد كان الأولان من الرواد الطليعيين . أصدر «حنا مينة» روايته الأولى ( المصاييح الزرق ) ١٩٥٤م ، وأصدر «أديب نحوي» روايته الأولى بعده بأربع سنوات وفي النصف الثاني من الخمسينيات ( متى يعود المطر ) ١٩٥٨ . وهي أول رواية سورية تتناول علاقة الفلاح بالأرض وبالإقطاع من منطلق واقعي اشتراكي . ثم أصدر ( جومبي ) ١٩٦٥ ، و ( عرس فلسطيني ) ١٩٦٩ .

كما كانت ( متى يعود المطر ) أول رواية تعالج قضية الأرض والفلاح فإن رواية ( جومبي ) أول رواية ترفض ما حدث بين مصر وسوريا في ١٩٦١ من انفصال تم بالنسبة للوحدة بينهما . كذلك كانت ( عرس فلسطيني ) أول رواية تصدر بعدهزيمة يونيو ١٩٦٧ فتدين الماضي كله ، وتجدد طريق الخلاص لأزمة الإنسان العربي الفلسطيني المعاصر ، وترسم معالم مرحلة جديدة في حياة هذا الإنسان . وإن دل هذا على شيء ، فإنه يدل على أن أديب نحوي كاتب يعيش واقع أمته ، وينعكس في قلمه نبض قلبها الدافق ، وأنه يحرص على أن يكون فنه في المقدمة دائما . لا يدع حركة الزمن والأحداث تسبقه . ولا يتخلف فتتجاوز خطى الجماهير التي يعتبر نفسه واحدا منها ، ومعبرا عنها ، وقائدا لها بفنه التقدمي الرائد .

وفي ( جومبي ) أراد الكاتب أن يقول . إن أبناء الشعب ، وبخاصة

الطبقات الفقيرة يقفون ضد الانفصال ، ويناضلون من أجل إعادة الوحدة بين مصر وسوريا . وفيها نرى التنظيم غداة الانفصال وملاحقة الوندوين يوعز إلى مختار حي باب المقام « بكور صايات » بأن يتظاهر بأنه انفصالي . ويلهى رجال الشرطة بأن يذهب معهم ، ليذهب على الوندوين إذا ما طلبوا منه ذلك . ريثما يتم تهريب رئيس الحلقة « أحمد رضوان » ، وينفذ « بكور صايات » الأوامر . وينزل علم الوحدة عن دكانه ، ويرافق الشرطة في تفتيشهم المنازل . في حين تستمر أعمال الشغب في الحي . مما يضطر رجال الشرطة إلى إطلاق النار ، فينتج عن ذلك سقوط أصابتين دامتيتين .

وهنا نرى « حسن ناطور » و « أحمد رضوان » الذين يركز عليهما الكاتب طويلا . الأول قبضاي والآخر معلم . بيد أن « بكور صايات » يصبح موضع اتهام وشتائم أهل الحي ، بأنه انفصالي خائن عميل . حتى أنهم أو عزوا إلى مغسل الموتى بأنه مات فأسرع بحلب الحانوت ، لدفنه . كل ذلك وهو صابر صامت ، وزوجته تعرضه على أن يخبرهم بالحقيقة ، وكيف أنه وحدوي ، وأن أمر القيادة يقضى بهذا التصرف . وفي إطار حديث نفسي ، يسرد لنا « بكور صايات » قصته ، ويبين موقفه من « أحمد رضوان » رئيس الحلقة ، ومن « حسن ناطور » نائب الرئيس ، الذي يتزوج أخيرا ابنته « أمينة » .

وتزخر الرواية بوقائع متنوعة عن النضال الشعبي وموقف الطبقات الفقيرة منه . وهي في حجم متوسط . مكثفة ومركزة . لا تطويل فيها ولا تفصيلات ولا خطابية . والشخصيات مختارة من البيئات الشعبية . توثرهم أطرهم الزمنية والمكانية . ويعيشون نضال مجتمعهم ونضال أمته .

ويضيف « أديب نحوي » إلى عالمه الواقعي مسحة أسطورية في ( حرس فلسطيني ) . ويصوغ روايته صياغة قريبة إلى أسلوب الحكاية الشعبية . حيث يستخدم الراوي الأغنيات الشعبية . ويدور الحوار باللهجة العامية التي تصادفها بثوة في السرد . ويضغظ الكاتب أحداث روايته ، ويكثف من لغته ، ويبعد كل ما هو هامشي : لتسهيل عملية توصيل الإنطباع بيسر .



ووحدة المكان متوفرة ، إذ تدور الرواية في أحد المخيمات التي يعيش فيها اللاجئون الفلسطينيون .

لكن المسحة الأسطورية تتجلى في كون « فهد البصاوى » بطل الرواية ، يستطيع أن يكلم الموتى ، وأن يردوا عليه : بل إن الشهداء يأذنون له بالزواج من بناتهم كما فعل أبو فاطمة . وذلك بعد أن رأوه قذائيا يحمل السلاح . ويكون عرسه : استشهاده ، بمثابة بدء مرحلة جديدة في حياة الجماهير الفلسطينية . فالموت هو طريق الحياة المستقبلية : واستشهاد أم فاطمة وهي تنفذ ابنتها من السيل الغادر ، كان هو الآخر بابا مفتوحا لصنع مستقبل فاطمة التي حملت سلاح « فهد البصاوى » لتكمل هي المسيرة .

وفي اعتقادي أن الكاتب « فارس زرزور » يحتاج من النقاد والدارسين إلى وقفة مطولة . لأنملكها نحن الآن . ويكفى أن نشير إلى أنه ينبنى بمستقبل روائى عربى موثر . لو أنه لم يتوقف عن الابداع . وأوأنه طفق يجدد في الشكل ويطور في أدواته الفنية ، فقد أصدر — حتى الآن — خمس روايات : « ن تسقط المدينة » نشرها بالصحف ١٩٦١ ثم أصدرها مطبوعة ١٩٦٩ . « حسن جبل » ١٩٦٩ وفيها تبدو البطولة الجماعية في صياغة أحداث التاريخ . وفيهما استلهم حياة الشعب ، وبخاصة الطبقة الكادحة ، فرسم لنا نماذج شعبية بشرية ، تعيش قضايا النضال القومى ، والعمل السياسى ، والثورى ، ومشاكل الحياة اليومية ابان معارك الكرامة والتضحية .

غير أن روايته ( اللاجئون ) ١٩٧٠ تحاول تفسير الحياة النفسية على ضوء التعمق في العوامل الاقتصادية والمادية ، فهو يعزى الإنسان الداخلى لدى فئة من الناس ، بحكم تكوينها العضوى والنفسى ، لاتستطيع تحقيق التواصل مع الغير ، ولا ممارسة الحب ، كعاطفة إنسانية بين البشر . أما روايته ( الحفاة وخفى حنين ) ١٩٧١ فإنها ألصق رواياته بالواقعية الاشتراكية . وهى بداية جديدة لعالم أخذ ينبه إلى خطورة قضاياها . وإلى حدة مناساة حياته . إنه عالم عمال التراحيل في سوريا . والرواية تصور سفرة من أسفارهم وقد جاءوا من أقصى الجنوب « حوران » ، حتى (م-٩ الرواية الحديثة)

أقصى الشمال في ريف « القامشلي » ، ليعملوا في الحصاد لأحد المزارعين ،  
إلا أن رحلتهم تنتهي بالفشل . لأن المزارع استخدم الحصادات بدلا منهم ،  
الأمر الذي يضطرهم إلى العودة من حيث أتوا .

ويفصّل الكاتب "بوش" حياة هذه الفئة ومعاناتهم في سبيل لقمة العيش .  
ويلاحظهم في روايته منذ مناداة متعهد الحصاد عليهم ، حتى وصولهم إلى  
ريف « القامشلي » في مشاهد حية تزخر بزخم الحياة في الريف السوري ،  
كما تغلغل الكاتب في جزئيات وتفاصيل واقعهم . وهو يقرن وصف  
مشقاتهم وبؤسهم بدفعهم إلى الحركة والعمل على رفع الحيف عنهم . وهو  
ما تعبر عنه روايته الخامسة ( الأشقياء والسادة ) ١٩٧١ . التي تتعدى تصوير  
الواقع ، إلى تجسيد نوازع التمرد ، والثورة ، لدى الفلاحين المهددين في  
أمنهم وخبزهم وحريةهم وكرامتهم ،

ويمثل « حنامينة » تطور الاتجاه الواقعي الاشتراكي في الرواية  
أوضح تمثيل . وتعتبر روايته ( المصاييح الزرق ) ١٩٥٤ ، أول محاولة في  
هذا الاتجاه . وقد حملت في أعطافها كل الشوائب التي تتسرب إلى  
كتابات المبتدئين المقلدين . من حيث وضوح الهدف ، والمباشرة . والتقريرية ،  
والأحداث الجزئية الكثيرة . وإطلاق الشعارات الطنانة : والإففعال  
والمبالغة . واغفال جوانب خفية تتصل بالإنسان من حيث هو إنسان . ذلك أنه  
إراد أن يقدم صورة سطحية لأحد أحياء مدينة « اللاذقية » خلال فترة  
الحرب العالمية الثانية . وما شهدته من مظاهرات وتنظيمات وطنية تطالب  
بالخلاص . ودور سكان هذا الحي من الشخصيات الشعبية المختارة في الحركة  
الوطنية . والآثار الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي خلفتها الحرب .

ولو أن « حنامينة » توقف بعد هذه الرواية ، أو لو أنه لم يفكر في تطوير  
فنه ، بناء وتركيبا ، لما استطاع أن يسجل اسمه كواحد من كتاب الرواية  
العربية البارزين . وإن من يطالع على رواياته التي أخذ يصدرها بعد اثنتي عشرة  
سنة من روايته الأولى ، سوف يتأكد له أنه في كل مرة كان حريصا على  
أن يخطو خطوة جديدة : مستفيدا من خبراته الحياتية ، ومن مبادئه

العقدية التي يؤمن بها، ديدنه الصلوق. مع نفسه ومع فنه ومع واقع الحياة في مجتمعه،  
 وفما هو معروف عن « حنا مينة » أنه احتك بالطبقات الدنيا في مجتمعه ،  
 وأنه عمل مع الكادحين الباقين عن كسرة خبز ، المستندين إلى قوة عملهم  
 وحدها ، والمستفيدين من عرقهم وكسرتهم فقط ، وحياته تذكرنا بمكسيم  
 جوركي ، كما تشابه حياة عبد الرحمن الحميسي الكاتب المصري . فقد  
 عمل حملاً بالميناء ، وكاتباً على الأكياس ، وحلاقاً ، وعاملاً بمحل بقالة ،  
 ومساعداً لصيدلي . وقرأ الأدب الرومى متأثراً بمكسيم جوركي . كذلك  
 كان حال عبد الرحمن الحميسي الذي اطلع على الأدب الروسى واختار  
 منه مكسيم جوركى كاتباً مفضلاً بالنسبة له . لتشابه حياتهما ، ولاتفاق  
 مشربيهما وآرائهما .

وأضاف « حنا مينة » إلى جوركى إعجاباً خاصاً بجبران خليل جبران ،  
 وهو ما يلاحظه الدارسون على عبد الرحمن الحميسي الذى استفاد من الواقعيين  
 الاشتراكيين ، ومن الرومانسيين ، وخلق لفنه مجرى رومانسيا ثوريا .  
 طبع إلى حد كبير أشعاره ومقالاته وقصصه القصيرة . فى حين أن هذا  
 المزج عند « حنا مينة » قد جعله يستفيد من الواقعية الاشتراكية فى مضامين  
 رواياته . وفى انتخاب الشخصيات من المطحونين وعمال الميناء والمشتغلين  
 فى البحر ، ومن الرومانسية بما كان يضيفه على عالمه من رموز تخدم السياق  
 الروائى أحيانا . وفى تعامله مع « البحر » بانعطاف كلى إلى هذا العالم  
 الذى عمر كيانه كله ، فأصبحت العلاقة بينه وبين البحر علاقة عشق وحب  
 ووجد . وانتقلت هذه العلاقة إلى الفن الروائى ، فأضفت إلى عالمه الفنى  
 طعماً ولوناً ومذاقاً متميزاً .

بعد روايته الأولى أصدر « حنا مينة » خمس روايات : ( الشراع  
 والعاصفة ) ١٩٦٦ ، و ( الثلج يأتى من النافذة ) ١٩٦٩ ، و ( الشمس  
 فى يوم غائم ) ١٩٧٣ ، و ( بقايا صور ) ١٩٧٤ ، و ( المستنقع )  
 ١٩٧٨ . والروايتان الأخيرتان بمثابة جزئين من ثلاثية ( الياطر ) التى يتحدث  
 فيها عن حياته وأسرتة ، بصراحة وواقعية وصدق .



ينقلنا الكاتب في ( الصراع والعاصفة ) إلى عالم البحر وما يتصل به . فيصور حياة البحارة والصيادين اليومية ، وصراعاتهم ، والبؤس الذي يعيش فيه غفلة الموانئ ، والمستغلين قوى النفوذ ، ثم صراع الشعب مع المستعمر الفرنسي . ورغم تعدد خيوط الرواية ، وكثرة الشخصيات فيها ، فإن الكاتب استطاع أن يحرك خيوطها جيداً ، وأن يجعلها جميعاً تدور حول شخصية « الطروسي » . فالكاتب يعرض الشخصيات ويدرسهم على ضوء علاقتهم به قوة أو ضعفاً ، إيجاباً أو سلباً . وقد قسم روايته أقساماً ثلاثة ، يقوم « الطروسي » في كل قسم منها بحادث مهم له دلالة معبرة . ومن توالي هذه الأحداث وتضافرها ، تتجسد مأساة « الطروسي » ويتحقق وجوده وتبرز بطولته .

إنه في الحادثة الأولى ينتصر لكل العاملين من البحارة ضد محتكرى النقل بين الرصيف والبواخر ، « ابن الرشيد » . والكاتب أراد هنا أن يبلور الصراع الطبقي الدائر في المجتمع ، وأن يبين القوى المستغلة وأذنانها وأبعادها . وأن يوازن القوى المغلوبة على أمرها . كما أنه أثبت بداية تفتح الوعي في المجتمع العربي في سوريا ، وبالذات لدى أمثال « الطروسي » ممن لا يملكون سلطة ولا ثروة . وفي الحادثة الثانية صور الكاتب « الطروسي » في معركة مع الطبيعة . حين أنقلد « الرحموني » الذي أدركته العاصفة وهو بصحبة عدد كبير من الصيادين . بينما يتتبع الكاتب « الطروسي » وهو يناضل مع جموع الشعب ، ضد العدو الخارجي ، المستعمر الفرنسي . فقد أثبت مهارة في تنفيذ المهام التي وكلت إليه ، وبخاصة تهريبه الأسلحة ، وحملها إلى أبناء الشعب .

هذه المعارك التي رعى الكاتب بشخصيته الرئيسية في أتونها ، تجري في فترة ما بين غرق مركب « الطروسي » ، وعودته بمركب جديد إلى البحر الذي يتعلق به ، ويعشقه ، ويرغب في أن تلذّب حياته في قطرات مياهه . والكاتب كان شديد الانحياز لبطله ، تعبيرا عن إيمانه ببطولة الشعب والكادحين فيه . ومن ثم أغدق عليه من الصفات التي لم يغدقها

على المستغلين : ثم جعله يتفوق في كل مجالات الصراع الى خاضها . وكشف  
أبعاده الإنسانية والاجتماعية والوطنية . وفوق إيمانه بإيجابية الإنسان ،  
وبالغد ، فان الرواية خطوة أكثر تقدماً من حيث الشكل عن سابقتها .

وإذا كانت حركة الصراع الاجتماعي في ( الصراع والناقلة ) تتخذ  
مستوى إنسانياً عميقاً ، فلها في ( الثلج يأتي من الناقله ) تصل إلى مستواها  
الفكري الرامز . وإذا كان « الطروسي » البطل ، يعذبه الإتهام ، وهو وسط  
الناس ، فإن « فياض » في « الثلج يأتي من الناقله » يشقيه ويضنيه  
الاغتراب وهو في المنفى . إن « فياض » بطل مطارد ، يسبح ضد التيار ،  
في دعوته إلى الاشتراكية . فيطرد من بلده ، بحكم الظروف الضاغطة  
التي يواجهها المناضل الثوري المثقف ، التي لا يملك غير فكره وعقله  
وقلمه وإيمانه . مثلما كان « الطروسي » لا يملك إلا قوة ساعده ، وصبره ،  
وثقته بالناس ، وإيمانه بالغد وإنحيازه للمظلومين .

و « الثلج يأتي من الناقله » تضع بطلها موضع الاختبار ، مزيداً  
من البحث عن معدنه وعن مدى إخلاصه وصدق إيمانه . وهي تفترض في  
فنياً - الانفصال الشبكي بين المثقفين أدياء التقدم والثورية وبين الممارسة  
الفعلية والعملية ، حيث يكون الانصهار الحقيقي مع قوى الشعب الفاعلة ،  
وحيث يكون المحك الوحيد للعمل المنتج . كذلك فانها ترفض الهروب  
من ميادين النضال ، أيا كانت شراسة العدو الداخلي . ومن ثم تؤمن  
بضرورة عودة الهاربين المهاجرين ، إلى حيث ينبغي أن يناضلوا ويكتبوا  
ويعيشوا ويموتوا .

كان « الطروسي » ذا ملامح محددة . وكذلك كان « فياض » . أما  
أبطال روايته ( الشمس في يوم غائم ) فانهم ذوو ملامح عامة ، وبلا  
أسماء محددة . الفتي ، الخياط ، ضابط الإيقاع ، امرأة القبو ، سكرتير  
المستشار . وكان الواقع بكلية يتحرك بأبعاده الإنسانية والاجتماعية

والاقتصادية في ( الشراع والعاصفة ) و ( الثلج يأتي من النافذة ) .  
وهنا يمتزج الواقع الآتي بالواقع التاريخي ، بالرمز ، بالأسطورة ، بالحلم ،  
بالتداعي الحر ، والمونولوج الداخلي ، في بوتقة فنية واحدة . وهو  
ما يؤكد تطوره في الشكل ، وتجديده في البناء الفني . مع احتفاظه  
بأبعاد رؤيته الفكرية : فالصراع يدور ضد العدو الطبقي ، وضد العدو  
القومي ، ومن أجل البحث عن الذات والسمو بها ، من خلال البحث  
عن كنه الوجود .

و « الفتى » هنا مثل « فياض » هناك ملتزم بعقيدة سياسية ، يتحمل  
في سبيلها الصعاب . لكنه يختلف عنه في إيجابيته ، وفي عدم تخليه عن  
أرض المعركة ، وفي تحديه لأصوله الطبقية ، وفي انتصاره الواضح  
لسكان الأكواخ الفقيرة ، وازدراؤه الشديد لسكان القلاع والقصور .  
وهما النموذجان المتناقضان اللذان تقدمهما الرواية . فالفتى يناضل طبقيا  
 واجتماعيا ولا يعيش في الفكر ، وهو يحترق ويختلط ويعاني ولا يهرب  
ولا يبتعد . وإن ظل إيمانه العقدي ثابتا ، إنه يخوض صراعا ضد  
إنتمائه الطبقي الذي ورثه ، ويتمرد على عالم عائلته القائم على استغلال  
الجماهير ، وعلى التحالف مع المستعمر .

ولئن كان الكاتب قد اختار فترة الاحتلال الفرنسي ، فإنه تمكن  
من أن يجعل قارئه يعيش مع اللحظة الراهنة ، وكأنه يرى واقعا معاصرا  
 يتحرك أمامه ، بمعنى أنه يقصد الحاضر لا الماضي . الواقع الآتي لا التاريخ ،  
الأحياء لا الأموات . القضية الاجتماعية والاقتصادية لا السياسية . ولعله  
من ناحية أخرى أراد أن يقول إن واقع المجتمع وطبيعة العلاقات الإنسانية  
فيه لم يحدث لهما أي تغيير . وكأنه يرى أن الاستعمار ما زال قائما بشكل  
أو بآخر . ولقد جعل « الفتى » يرفض ، ثم يتمرد ، ثم يثور ، وثورته  
تم بالرقص الذي يعلمه الخياط إياه ، فالرقص عند الفتى عملية دفاع .  
وبالتحديد رقصة الخنجر ، التي بعثت في نفسه نزوعا إنسانيا جعله



مشدودا إلى عالم سكان الأكواخ الفقيرة ، وإلى الحياط وضابط الإيقاع  
وامرأة القبو . وهو في نفس الوقت ، ما جعله نافرا من عالم أسرته الغنية  
المستغلة .

ومما يلفت النظر في هذا العالم الفني ، توظيف الأسطورة كأداة ذات  
طابع رمزي تتضافر مع الرمز ، لتمثل الواقع . ومقدمة الرواية تقول إن  
الأسطورة تعانق الواقع ، وهذه حقيقة . فالتاريخ يتجسد حاضرا ومستقبلا .  
والوجود البشري يبدو لوحة صامته معلقة على جدار الزمن . لن تتحقق لها  
الحركة إلا بوجه الحبيبة المبتسم من خلال الرقص أو العزف . كما تحكي  
الأسطورة : إنه في الزمن غير المسطور ، في كتاب كان معبد وكانت  
صورة في معبد ، وفي يهوى الصورة التي في المعبد . ويظل الفني يرقص  
حتى تخرج الصورة وتبتسم له . إنها امرأة جميلة ، تبرز وتشكل وتتحدد  
ملاحظها . حين يحاول لمسها أو البكاء على صدرها لا يقع إلا على حجر !  
فلا يتسامه الصافية على ثغر المرأة الجميلة كالشمس في سماء زرقاء . وهي  
لا تتحول إلى حقيقة إلا بالرقص من خلال عزف ضابط الإيقاع .

ووجه الحبيبة المبتسم يعبر عن إمكانية الولادة الجديدة لسكان الأكواخ  
البائسة . والشمس - شمس الثورة ، لا يمكن أن تبقى خلف الغيوم والسماء  
الزرقاء . إنها سوف تشرق حتما في يوم من الأيام . عندما نجد فارسها  
العنيد الذي « يرقص رقصة الخنجر » ويتوئب لبيد الغيوم ويصرخ « كلنا  
ساقطون . في قاع البحر نحن » . لكنه لن يرقص وحده . لابد من أن يلم  
شمل المحرومين الفقراء ، ويوحد صفوفهم ، ويعايشهم كي يحسن قيادتهم ،  
ليتجاوزوا معا جميع السلبات والصعوبات والحواجز . وأول هذه الحواجز  
هو حاجز الطبقة التي يخرج من أحشائها أمثال هذا « الفني » الفارس .

وبالقدر الذي اقتررب فيه الكتاب الواقعيون على اختلاف طرق معالجتهم  
الفنية ، من الواقع الاجتماعي ، بالقدر الذي ابتعد فيه الكتاب الوجوديون  
عن هذا الواقع . فلم تكن ثمة علاقة تربطهم به . كما يتجلى ذلك في رواياتهم

وحقيقة الأمر أن هذا التيار في سوريا ، لا يختلف عما رأيناه عند ممثليه في لبنان . والأكثر من ذلك أن الكتاب في سوريا استهوتهم الوجودية الفرنسية بخاصة ، عن طريق متابعتهم لـحسان بول سارتر وسيمون دي بوفوار والبيركاي وفرانز كافكا ، من خلال ما كانت تقدمه دار الآداب اللبنانية من ترجمات . ومن ثم أثرت ( الأيدي القلرة ) لسارتر و ( العادلون ) فلكامو في مطاع صفدى . وأثرت ( المحاكمة ) لفرانز كافكا في ( في المنفى ) لجورج سالم .

وملاحظاتنا التي أثبتناها ونحن نناقش أعمال سهيل إدريس وليلى بعلبكي هي التي نأخذها على كتابات مطاع صفدى وجورج سالم ووليد إخلاصي وكوليت سهيل وأنور قصيباتي . من حيث العزلة عن الواقع الحى . والتصوير النرجسى لشخصية محورية واحدة لا تخرج عن أن تكون هي شخصية المؤلف . ومن غرابة الأحداث وبعدها عن المنطق : ومن صدور الروايات عن رؤية وجودية صارخة ، تحول الروايات إلى مجرد تجريد فلسفى وتنظير فكرى ، ومعالجة فردية لأفكار ومبادئ غير مرتبطة بواقع الناس والأشياء من تحول الكتاب :

« فجيل القدر » ١٩٦٠ التي تقع في أكثر من خمسمائة . صفحة لمطاع صفدى . تصدر عن مقولة الفردية التي تربط كل فعل بالذات . وبالأنا . حتى صور الانبعاث والثورة نجدها تنبع من الداخل ، من التجربة الشخصية ، والرواية تغطي أربع سنوات من حياة الجيل الصاعد من طلاب جامعة دمشق ، ومن العمال ، ومن العسكريين الجزائريين في سوريا ، منذ بداية السنة الأولى من حكم أديب الشيشكلي ، حتى وصول الرئيس الراحل جمال عبد الناصر إلى دمشق في الأسبوع الأخير من فبراير ١٩٥٨ .

ويختار الكاتب من بين الشباب من يمثل فكرة وفلسفته « نبيل » طالب فلسفة ، وقنان ، ومناضل . ويصفه بأنه أعمق فيلسوف عرفته الإنسانية ،

وبأنه أعظم من يتكلم في الموسيقى والفن ، وغير ذلك مما يجب الكاتب أن يصف نفسه به ، أو أن يجعل الآخرين يصفونه به . ويجعله يتحدث في مقولات فلسفية . ويدخله كثيرا في مناقشات فكرية ، ويطلق على لسانه آراء وإشارات وجودية . والعلاقات التي تربط « نبيل » و « هيفاء » تحكمها مفاهيم وجودية أيضا . كما أن مصطلح « موقف » يستخدم في الرواية بمدلوله الوجودي الخاص . تأكيداً لمحاولة التوصل إلى فهم وجودي للإنسان من خلال الذات وعن طريق الجدل المستمر والمعاناة الدائمة .

وفي ( ثائر محترف ) ١٩٦١ لنفس الكاتب ، نصادف نفس الشخص ، ونفس الأفكار ، وذات المنطق . كريم ثائر محترف ، صهير مناضل تقديمي ، كنعان ثوري عروبي قوي ، اندريه شاعر عابث ، زاره فتاة ارستقراطية معقدة ، بول صاحب نظرية في الحضارة ، حنان دارسة اجتماعية ، مادلين راقصة إيطالية ، والحمير والمخدرات واللهو والجنس والوطنية محاور لضباع الشباب وحركة تمردهم الفردية . وإذا كان الكاتب في روايته الأولى قد قسم روايته إلى أربعة أقسام ، وزاوج فيها بين السرد ، والمذكرات ، والرسائل والتداعي ، والحوار الداخلي ، والقطع السينمائي ، فإنه في هذه الرواية اعتمد اعتماداً أساسياً على معطيات علم النفس ، وعلى التجارب الجريئة لكتاب ثيثار الوعي .

كان الرواية عند مطاع صفدي دراسة تطبيقية لأفكاره ولروايته الوجودية . تلك التي انسحبت على مفهومه للرواية ، وعلى فهمه للفن . إذ أن مهمة الفن في نظره هي التعبير عن الشخصية الداخلية وإبراز لونياتها . والقصة أو الرواية ليست حكاية معايير مندرجة في الزمان والمكان . إنها بلا حادثة ، لا لكونها تأنف من الواقع ، ولكنها هي ذاتها جزء من النصير الانبعاثي المنطلق من صميم الأمة . إنها قصة أو رواية الصبرورة . صبرورة الفرد .

ويتأثر « جورج سالم » في روايته الوحيدة ( في المنفى ) ١٩٦٢ بفرائز كافكا في ( المحاكمة ) إلى حد التطابق في مفهومهما للخطيئة ، والبراءة ،



والنفس ، والعذاب الإنساني ، والحتمية المفروضة ، وفي الغربة الروحية للإنسان التي يعاني منها كل من البطلين . وهما متشابهان في الملامح والمواقف والصراعات . ونهاية كل منهما الإعدام . ومشهد إلقاء القبض على البطلين متطابق . وقاضي التحقيق عند كافكا هو قاضي التحقيق عند جورج سالم ، بشكله وسلوكه ، وطريقته ، واستهتاره . والمرأة ذات العلاقة المشبوهة بالسلطان . تراها عند كافكا زوجة محضر المحكمة وعند جورج سالم المغنية . ويظل الحاكم أو القاضي عندهما مجهولاً لا يعرف إلا بأعماله فقط . وغير ذلك من الزموز والأفكار واتفاق الفكرة . فهل أراد جورج سالم أن يقدم ترجمة عربية للمحاكمة ؟ ! وهل هذا هو السبب في أن تاريخ الرواية العربية الحديثة في سوريا لم يقرأ له غيرها ؟ !

وهكذا نسمع صراخ « كوليت سهيل » في ( أيام معه ) ١٩٥٩ ، ( ليلة واحدة ) ١٩٦١ كما سبق أن استمعنا إليه صادراً من « ليلى بعلبكى » . لأنها تثير المشاكل عيناها . وتتخذ الموقف ذاته . وتعبّر عن حيرتها وقلقها ، وذاتيتها وتمردتها . لأنها تنطلق من عين المنطلق . وتعاني نفس المعاناة . وتشرب من ينبوع الوحيد الذي نهلت منه « كوليت سهيل » ، وغيرها من الأدباء والأديبات . اللهم إلاما نطالعنا به مؤخر الكاتبة السورية « غادة السمان » . بعد مشوار طويل مع القصة القصيرة . ففي ١٩٧٥ أصدرت أول رواية لها ( بيروت ٧٥ ) ، وفي ١٩٧٦ نشرت ثاني رواية ( كوابيس بيروت ) . وفيهما ترتبط بواقع لبنان . بل تنبأ بحدوث الحرب اللبنانية بعبارات واضحة .

وتركز في نبوتها عالية الرنين ، على نقطتين أساسيتين هما : الجنس ، والنظام الطبقي . إذ هما معا قادا إلى الجرب التي تنبأت بها الكاتبة . فالشريحة الحاكمة منحرفة وطنياً وأخلاقياً . وكل شيء لديها قابل للبيع أو للمساومة . للدرجة أنها تتواطأ مع العدو الصهيوني ، ضد العمال والفلاحين في الجنوب

اللبناني . ولا شك أن الكاتبة متأثرة بلغة الصحافة ، وبالقصة القصيرة التي كتبتها ، في اهتمامها باللقطات الحافظة ، والانتقالات السريعة ، واللهات المحموم وراء بعض الصور المثيرة .

\* \* \*

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الرواية العربية الفلسطينية ، التي كتبها أبناء فلسطين الذين يعيشون داخل الأرض المحتلة أو خارجها ، فلنا لن تفاجأ إذا ما تبين لنا أن الموضوع الذي تدور حوله معظم هذه الروايات واحد ، وأن القضية التي تشغل كتابها قضية محورية وأساسية ووحيدة . وهو أمر طبيعي لا يحتاج إلى تبرير أو إلى تفسير ، إن فلسطين هي الموضوع وهي القضية . هي البداية وهي النهاية . هي الدافع إلى الكتابة وهي الغاية من الكتابة . فلسطين المسلوقة وما استتبعه احتلالها من فواجع وآلام ومشكلات : التهجير . التشريد . الإعاقة في الخيمات المتنقلة . الأزمات النفسية والسياسية والإقتصادية . العلاقات مع الدول العربية .

ومعظم الروايات تنفق على ضرورة العودة . عودة الأرض إلى أصحابها . وعودة الأصحاب إلى الأرض . حيث أهلهم ، وترباتهم ، ودورهم ، وذكرياتهم ، وتاريخهم ، وجذور حضارتهم ، وإزاء توالي النكسات منذ ١٩٤٨ ، كان لزاماً في تصور الكتاب الروائيين أن تكون الثورة المسلحة ، وأن يكون القداء بالدم ، هما مع السبيل الأوضح إلى إعادة الأرض والحق والأهل .

ويرتبط بهذا كما يبدو من دراسة الروايات العربية الفلسطينية ، رفض المهادنة والمساومة والاستسلام ، ثم إدانة كل السليبات ، وكل الذين لا ينحازون إلى القضية انحيازاً تاماً . وهي النخمة السائدة في الروايات .

ولما كان المضمون هو الأساس الثابت ، ولما كانت الفكرة هي الأصل .

فإن الشكل عند البعض يأتي تالياً في الأهمية ، وقد لا يحظى بأدنى أهمية . واستتبع ذلك أن تكون الخطائية ، والمباشرة ، والانفعالية ، سمات شبه مشتركة في عدد وافر من الروايات العربية الفلسطينية .

وقد لا يكون غريباً أن يصبح الاتجاه الواقعي ، في نزوعه نحو النقد أو نحو الاشتراكية هو الاتجاه الغالب . فلذا ما صدرت رواية تحمل رؤية رومانسية أو عبثية أو ذاتية شخصية ، تكون رواية شاذة وإن ادعى صاحبها أن كاتبها ماركسية أو تقدمية أو ثورية . فرواية « نبيل خوري » ( حارة النصر ) ١٩٦٩ اختار لها الكاتب قالباً رومانسياً صرفاً . وظلالها بسحابة بحزن رومانسية ، ومبالغات لأحد لتصورها وتصديقها . فكانت النتيجة أنه يساق مجموعة من التأملات الشعرية الحارة ، التي لا تتناسب مع عقلية القارئ العربي بعد يونيو ١٩٦٧ ، ولا مع القضية التي لم تعد لغة الانفعالات والعواطف السطحية ، تساعد على الاقتناع بها ، وتبنيها ، والانحياز لها .

كذلك الحال بالنسبة لرواية ( صراخ في ليل طويل ) لجبرا إبراهيم جبرا . الذي — فيما أظن — أراد كتابة سيرته الذاتية الشخصية . فهي تدور حول شاب فلسطيني مثقف ثقافة واسعة ، يلجأ إلى بغداد ليلتحق بعمل في إحدى كليات الجامعة ، ثم يصادف عدداً من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والعاطفية . ويقع في حب فتاة تختلف عنه طبقة ومعتقداً ونوع حياة . لا تجري أحداث كثيرة تتعلق به « مسمية » وأسرته الاجتماعية ( أسرة آل ياسر ) . وعلاقاته مع مجموعة الشباب أمثال : عبدنان حسين عبد الأمير ، عبد القادر ياسين ، كريم ، توفيق الخلف ، أحمد الريضى . وغير ذلك مما يتصل بحياة هذا الشاب — الكاتب ، اتصالاً وثيقاً . وروايته ( صيادون في شارع ضيق ) نشرت بالإنجليزية ١٩٦٠ ثم نقلها الدكتور محمد عصفور إلى العربية ١٩٧٤ .

وفضلاً عن أن روايته الثانية تستكمل جانباً من سيرته الشخصية الذاتية ، فلما هنا نتعرض للرواية العربية المكتوبة باللغة العربية لقراء عرب ، ولا نشغل



طويلا بتلك الروايات المترجمة ، سواء كان مؤلفوها الأصليون عربا أم غير عرب . وعلى أية حال فإن ما كتبه جبرا إبراهيم جبرا ونبيل خوري ، لا يمثل القضية ، ولا يدخل في إطار الاتجاه السائد في روايات الروائيين العرب الفلسطينيين . ولا يعبر إلا عن ذوات خاصة مشغولة بمسائل ذاتية شخصية . وفي هذا ما يؤكد أن الرومانسية أو العبثية أو العدمية . لا تتوفر بشكل أو بآخر في هذه الروايات .

ثم إن الرواية العربية الفلسطينية لم تعرف الرواية التاريخية بمفهومها وشكلها اللذين ألفناهما في روايات جرجي زيدان وغيره ، ليس لأنهم مفصولون عن تاريخهم وماضيهم وحضارتهم ، ولكن لأن رؤيتهم للواقع وارتباطهم به ، فكريا ووجدانيا وفنيا ، طغى على كل شيء . كما أنهم يعتبرون التاريخ الحي والواقع الموثق الآتي ، ليس في حاجة إلى كشف . فضلا عن أنهم جزء من الأمة العربية الكبرى التي أرخ لحضارتها ولتاريخها ، كتاب روائيون كثيرون . فتاريخهم هو حاضرهم ، وواقعهم . وماضيهم ليس إلا حاضرهم .

ولا ننسى أن الاستناد إلى التاريخ يحتاج إلى مكتبات متوفرة : ومصادر مهياة ، ووقت طويل للبحث والاستقصاء ، وأرض ثابتة مسقورة يكتبون فيها : إذ أن النخيم مجرد إطار مكاني هامشي . والإقامة فيه طارئة وقسرية . مما لا يساعد على كتابة رواية تاريخية ، بل إنه لا يهيئ لإفراز أعمال روائية طويلة . ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية ، فنا ثريا مطولا في الخارج وفي الداخل على السواء .

التاريخ الحي إذن يستغرقهم ويستلبهم . فتوفيق فياض — مثلا — بدأ يخطط لكتابة رواية طويلة ، يلخص فيها نضال الشعب العربي الفلسطيني منذ عام ١٩١٧ إلا أن لقاءه وهو في السجن . ١٩٧٠ ، بأفراد أول مجموعة فدائية من عرب الأرض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ ، وهي المجموعة التي عرفت باسم « مجموعة عكا » أو ( المجموعة ٧٧٨ ) ، جعله يتجه بكليته نحوهم ويكتب روايته

« المجموعة ٧٧٨ » عنهم (١) ، بالشكل . التسجيل . القى ، الذى يحافظ على الحقيقة الموضوعية فى عفويتها كما صدرت عنهم ، وعلى البطاقة الفنية فى عرضها . ولنا أن نتصور مدى المعاناة التى عاناها وهو داخل الأرض المحتلة ، بسبب الضغوط القمعية غير المحدودة من سلطات الاحتلال . ثم عذابه النفسى عندما ألقى القبض عليه ، والقفل المعنوى والفكرى الذى كانت تمارسه ضده سلطات الاحتلال . إلى حد أن عملية الكتابة تصبح مستحيلة .

ورغم ذلك ، يلتقى بالفدائيين ، ويسجل النقاط الأساسية ، ويستوعب عملياتهم . وعندما يخرج من السجن فى أبريل ١٩٧٤ ضمن عملية تبادل أسرى الحرب ، يتمكن من تهريب المسودة الأولية للرواية ، ويعكف على كتابتها منذ الشهر الأول الذى نال فيه حريته . إنه لون من ألوان العذاب والقهر اللذين يعيشهما أبناء الأرض المحتلة كتاباً وغير كتاب . ولم يكن « توفيق فياض » وحده ، فقد كان معه عدد من كتاب الرواية الآخرين . أمثال اميل حبيبي ، وتوفيق معمر ، وسليم الخورى ، فهد أبو خضرة ، عطا الله منصور ، وسحر خليفة ، وغيرهم ، ممن يناضلون يومياً ، كل أشكال الاحتلال والاستعمار والتقتيل النفسى ، ومن يعانون تجارب التعبير عن هذا الواقع الذى يعيشه شعبهم .

ويبدو لى أن الكتاب استعاضوا عن التاريخ ، بأسلوب فنى جديد ، توصلت به الرواية العربية الحديثة بعد الرواية الأوروبية . وهو التداعى والاسترجاع والمونولوج الداخلى . فكثير من الكتاب العرب الفلسطينيين يعملون شخوصهم يتذكرون ماضى حياتهم ، أو يتداعى إلى أذهانهم بعض من تاريخهم ، أو يسترجعون أيامهم التليدة فى وطنهم المغصوب .

وأسباب كثيرة جداً ، دفعت هؤلاء الكتاب إلى أن تكون رواياتهم قصيرة .

---

(١) يقول فى صدر غلاف روايته أنها « تسجيل روائى لأول وأخطر مجموعة فدائية فى الأرض المحتلة ، كما رواها المؤلف أبطال هذه المجموعة فى سجون فلسطين المحتلة » .

فأنا لا نجد عندهم الرواية ذات الألف صفحة أو الألفين ، أو حتى الثلاثمائة . وأعتقد أن مذكراته من ظروف حياتهم ، وطبيعة قضيتهم ، ونوعية علاقاتهم بالداخل أو بالخارج ، ثم وقتهم الذي تستوعبه القضية فكراً ونضالاً ، وكلما احساسهم بضرورة الوصول إلى القارى والتأثير فيه بسرعة ، إلى جانب عوامل الطبع والنشر ، هذه كلها تتفاعل لتجعل رواياتهم بالضرورة صغيرة الحجم ،

ويقف « غسان كنفاني » في مقدمة كتاب الرواية العربية الفلسطينية . وقد أعطاها كل ذرة في كيانه . وكل نشاطه السياسى والحركى والفكرى والفنى . ثم استشهد بسببها وفي سبيلها . ورواياته التى أصدرها لا تبعد عن معالجة هذه القضية فى أى سطر من سطورها . ابتداء من ( رجال فى الشمس ) ١٩٦٣ و ( ما تبقى لكم ) ١٩٦٦ ، و ( أم سعد ) ١٩٦٩ و ( عائد إلى حيفا ) ١٩٧٠ .

نراه فى ( رجال فى الشمس ) يدين الفردية التى يراد للإنسان العربى الفلسطينى الغرق فيها . ويدين معها القيادة الفلسطينية القديمة التى تحولت بنخبها الطائشه إلى أداة فى يد الرجعية العميلة تحركها فى الخفاء : ثم إنه يرفض أسلوب التفاوض الذى لا يوصل الشعب العربى الفلسطينى إلى أهدافه : ذلك أن المتفاوضين لا يتفاوضون إلا لتحقيق مصالحهم الشخصية . كما فعل « أبو الخيزران » سائق عربة الموت . الذى كان يتفاوض لمصلحته هو أولاً وقبل كل شئ . والذى بقى حياً رغم أنه فاقد الرجولة : بينما قتل القرن الجهنمى فى المصفحة رفاقه الثلاثة .

وغسان كنفاني يدين هؤلاء الرفاق . لأنهم فكروا فى الهجرة ، والابتعاد عن الأرض . وهو يرى أن الأرض وحدها هى التى تحمى الفلسطينى ، وتحنو عليه وتمده بالقوة . فى ظل العواء ، والطبيعة القاسية ، وظلم البشر . ومن ثم فإنه يعطى الأرض بعداً سيكولوجياً : فهى التى تحرك الشخص ،



والشاعر . وهي التي تقف إلى جوارهم في صراعهم ، وهي التي تشدهم إليها وتربطهم بها . لذا فإن التخلي عنها يعنى الموت تماما . وهو يؤكد أن الأعداء ما كانوا لينتصروا لو تمسك العرب الفلسطينيون بالأرض .

ولم يبق غسان كنفاني شخصية « أبو الخيزران » حيا إلا لهدف . فهو تجسيد للأزمة التي ماتزال حية باقية ، مهما بلغت ذروة المأساة ، ممثلة في مشكلة العقم وفقدان الذكورة . إنه هو نفسه الذي يصرخ في النهاية : « لماذا لم يدقوا باب الخزان ؟ ! فالأمل كبير في أن رجال تحت الشمس القادمين لن يحتاجوا إلى عربة الموت ، لأنهم سوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة الحقيقية . وهي دلالة متفائلة بحبيها وجود « أبو الخيزران » . إذ أنه تجسيد حي للفلسطيني المنكوب الذي يصلب كل يوم ، بعيدا عن جذوره وأرضه . والذي قد يتصور أن خلاصه في البحث عن المال ، أو في الثروة ، أو في تغيير جنسيته . لكنه - أبدا - لن يستطيع تغيير لونه وطبيعته وأصله ، حتى لو اجتشت أعضاء ذكوره . فهو - دائما - المطارد ، والباحث عن خلاصه في صحراء الغربة .

وكان الكاتب يريد أن يقول إن خلاص « أبو الخيزران » من شقاء البحث عن خلاصه ، بعد مرور سنوات على نكبة فلسطين ، ليس في أي من هذه الوسائل التي توهمها هو ورفاقه الثلاثة الذين انصهروا في عربة الموت .

وتجربة اللجوء بعد ضياع الوطن ، والحياة داخل المعسكرات ، في بوتقة عالم شديد البؤس ، يتجاوز حد اليأس إلى الانتحار . يصورها الكاتب تصويرا جيدا وموفقا في روايته الثانية ( مابقى لكم ) . وقد سخر لهذه الرواية كل إمكانياته الفنية والتعبيرية . وكل خبراته وتجاربه . وحكايات أبناء شعبه ممن يعيشون هذه الحياة القاسية التي لا توصف . ومساعدته وحدة المكان والزمان ، على أن يوحد بينهما وبين الشخصيات والأحداث ، في لحن واحد ،

يشير الحزن والقتامة ، بلالائه روحاني ، ولكن لأنه واقعي مأساوي . ولأنه شكل المعاناة وأبعادها وعمقها ، تبدو لقتامتها شديدة الوطأة ، بالغة الألم . وهو لم يسلط الضوء على هذا العالم المأساوي وحده ، وإنما كانت اختياراته من مواقف العالم الخارجي ومشاهدته وصوره ، ظلالاً أخرى أكثر مأساوية فالخراب والركام والتدمير يهيض بمعسكرات اللجوء . والقيم مهذرة والأمل في أي منفذ معدوم . أخت تشرط بشرقها . وصديق يخون صديقه . ومناضل يسقط في ساحة الخيانة . وأب يكره ابنه ويريد التخلص منه . وإذاعات تنقل أخبار اللاجئين وتذيع رسائلهم إلى ذويهم الممزقين تحت كل كوكب ، وزوج يخون زوجته ، وله منها خمسة أولاد . وأب يقتل في الطريق ويحمل ملفوقاً بمعطفين ملوثين . والباص كأنهم في يوم الحشر ، يطوفون فوق موج دافكن من الصراخ في فراغ أسود بلا نهاية . فما الذي تبقى لكم أيها الفلسطينيون التعساء ١٩ بقايا الأخشاب المحترقة تصنعون منها أكواخ لجوئكم الدليل ١٩

هذا هو عالم ما قبل يونيو ١٩٦٧ د أما ما ولدته النكسة ، فانه عالم جديد خلق رؤية جديدة وإنساناً جديداً . فالثورة قادرة على خلق إنسان جديد يختلف في مفاهيمه وفي نظراته إلى الحياة ، عن الإنسان القديم ، إنه البطل الأيجابي الذي يتمرد على الواقع ، ويصل به تمرداً إلى الممارسة الثورية ، والكفاح المسلح ، حتى يغير علاقات الناس في ذلك المخيم الكئيب . فالهزيمة غيرت علاقات الناس ، وبدلت نفوسهم ، من خلال تعاملهم مع المقاومة المسلحة بشكل مباشر .

وهذه هي النقطة المحورية التي تدور الرواية حولها ، وقد جهده الكاتب في تصوير الولادة الجديدة . التي كانت انعكاساً للهزيمة على الجماهير الفلسطينية البعيدة عن أرضها ، والقابعة في مخيمات اللجوء والتشريد والاستقرار ، وأن سعد التي تحمل الرواية اسمها ، هي النموذج الجديد لهذا البطل الأيجابي الذي يصنع نفسه من خلال معركته ضد الحاضر البائس . وهي التي تعطى (م ١٠ - الرواية الحديثة)

الرواية !بعمادها الفكرية والإنسانية والفنية : كما أنها تعبير عن الرؤية المتفائلة التي تلازم روايات الكاتب .

وفي ( عائد إلى حيفا ) يكشف غسان كنفاني عن مدى المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي الفلسطيني بعد احتلال كل فلسطين في يونيو ١٩٦٧ . ويدين العودة الموهومة التي قد يوحي بها الصهاينة : ويرسم طريق العودة الحقيقية التي لا يمكن أن تتم إلا بالقتال وبالدم : ويكشف فيها حدة الشعور بالندم عند الطبقة المتوسطة ، ممثلة في « سعيد من » الذي ترك ابنه وأرضه عام النكبة ١٩٤٨ . ومنع ابنه « خالد » بعد يونيو ١٩٦٧ من الالتحاق بالفدائيين .

وقد أوضحت للكاتب بمزيج هذه الرواية حركة المهاجرين الذين أكرموا على مغادرة ديارهم سنة ١٩٤٨ ، والذين رخصت لهم سلطات الاحتلال الصهيونية ، أن يجوبوا الأرض المحتلة ، بعد عشرين عاماً من تركها . فعادوا « يزورون » مدنهم ويوتهم ، وتقومهم تلهب شوقاً ورغبة في البقاء . وأراد الكاتب تصوير هذه العودة الفاجعة إلى البيت القديم ، وإدانة هجرة وهجر الوطن المحتل . فقدم روايته القصيرة هذه ، التي تقع أحداثها في ساعات قليلة ، تشغل فيها مواجهة الماضي في البيت القديم دقائقها الأساسية . ذلك أن الموقف الأخير الذي تمت فيه المواجهة مع الماضي استغرق مراحله الأساسية في خط الأحداث بالرواية . « سعيد من » يواجه « دوف » الذي كان قد تركه منذ عشرين عاماً متخلياً عن معنى الأبوة . فلم يعرف الابن إلا الصهاينة آباء وأمهات .

كان « سعيد من » وزوجته « صفية » يحلمان بقاء ولدهما « خلدون » الذي تركاه في « حيفا » ١٩٤٨ . لكنهما إلتقيا بـ « دوف » الذي راح يعلمهما معنى الأبوة . وكيف أنها ليست لحماً ودماً وإسماً يحمل وجوازات سفر ، وتلك الهوية ، فالإنسان في نهاية المطاف قضية . ويشعر الأب



بالخزي وبصرخ لزوجته بان « ذوف » هو « عارنا » ولكن خالد هو شرفنا الباقي . ألم أقل لك منذ البدء أنه كان يتوجب علينا ألا نأتي . وأن ذلك يحتاج إلى حرب »

ولأول مرة في روايات غسان كنفاني تظهر شخصيات إسرائيلية ، لها همومها ، ومشكلاتها ، ويلتقي الفلسطيني فيها مع الصهيوني خارج ساحة القتال . كذلك فإنه يصور بعض الشخصيات اليهودية في إسرائيل « ميريام » وزوجها « ايفرات كوشن » ، اللذين هاجرا من بولونيا إلى فلسطين . وفي الرواية رموز جانبية قوية : بلر اللبدة ، رمز الاستشهاد في سبيل الأرض - الوطن ، وذمه يمثل الدماء العربية التي سفحت وينبغي أن تظل تسفح على أرض فلسطين ، في حركات المقاومة الشعبية . وفارس اللبدة رمز البقاء على عهد الاستشهاد والشهداء ، والوفاء لهم ، والاستمرار في درب الذي شقوه . أما الرجل العربي الذي استأجر بيته وأبى أن يغادر « يافا » فإنه رمز الجذر العربي الأصيل في الأرض المحتلة .

لقد غاص « غسان كنفاني » في كل ما هو واقعي وصادق ومحرص ، وحدد موقفه وأدى دوره الذي لم يتخل عنه . ولئن كان في بعض رواياته لم يوفق من حيث الاحتمال بالشكل ، فإنه في غيرها ( ما تبقى لكم ) ، ( رجال في الشمس ) قد ووفق في الوصول إلى قارته ، وفي إقناعه وضمأنه إلهامه له . بالنفن الناضج المكتمل ، وبالمضمون الثوري الواعي .

ومن داخل الأرض المحتلة ينكتب « توفيق فياض » روايته ( المشوهون ) ١٩٦٤ و ( المجموعة ٧٧٨ ) ١٩٧٤ . وبعد أن استقر في بيروت أصدر ثالث رواياته ( حبيبي ميأيشيا ) ١٩٧٦ . كانت ( المشوهون ) أول رواية في الأرض المحتلة ، تحدد منسرح أحداثها ، وتتناول نقد المجتمع العربي من داخله ، وتعرض لسلبياته التي طغت على وجهه ، بشكل صريح وواع وحاد ، وهي تدور حول حياة الشباب العربي في الأرض المحتلة . حيث

تختار مجموعة من طلاب مدينة « الناصرة » . وكانت الشبيبة الفلسطينية في تلك السنوات ، تمر بمرحلة اجباطات . قانلة ، بسبب السياسة العنصرية القمعية التي كانت تمارسها سلطات الاحتلال ضد خريجي المدارس الثانوية .

ذلك أن الصهاينة كانوا يغلقون أبواب الأعمال والوظائف في وجههم تحت شعار « أوري لوبراني » . مستشار رئيس الحكومة الإسرائيلية للشئون العربية الذي يدعى فيه أنه ( إذا كنا نريد أن نسيطر على العرب في إسرائيل لابد أن نجعل منهم خطابين و مقاء ماء ) . وترتب على هذه السياسة ، تسكع المئات من خريجي المدارس الثانوية ، وتعطل كثيرون عن العمل ، وتوقف آخرون عن متابعة تحصيلهم العلمي العالي في الجامعة العبرية ، التي لم يتجاوز عدد الطلاب العرب الفلسطينيين فيها آنذاك العشرات ، والرواية تعرض لهذه الحياة ولتلك الظروف . بل إنه تناول بالنقد مدرسي الأدب والتاريخ ، من العرب الذين بالمدارس الثانوية . وقد تعرض هو نفسه ، إلى الاعتداء المعنوي والجسدي .

ومنعت روايته من المدارس . ووقفت منه السلطات الإسرائيلية موقفا أكثر عنفا ، لكن هذا الرفض الذي قول به السليبيون من شخوص روايته ، منحه - ككاتب ملتزم - إيمانا عميقا بالشخصية الفلسطينية تحت الاحتلال ، إذ أنه - فيما يبدو - اعتبره رفضا للسلب واللامبالاة واليأس ، كما عمق إيمانه بدور الكلمة الحرة وفعاليتها . وفتح عينيه على مدى المسؤولية الملقاة على عاتق الكتاب الفلسطينيين الذين يعيشون في ظل الاحتلال

وفي ( المجموعة ٧٧٨ ) . يسجل ست عمليات فدائية ضخمه قامت بها تلك المجموعة ونقلتها في الأرض المحتلة بعد يونيو ١٩٦٧ . وهم من صيادي البحر في « عكا » . أرقهم الاحتلال ، بوملاً نفوسهم احساساً بالهزيمة والمهانة القومية ، بالرغم مما كانوا يعانون من عادة الإدمان ، والعريضة ،

آلى تنتشر في بيئات الصيادين ورجال المواني . وقد بذل الكاتب جهداً فنياً طيباً في تسجيل تلك العمليات على الصورة التي اختارها . وفي دراسة أبطالها وتضويرهم وهم يخاطون الأحداث ، ويكتنون بنارها في أخطر الظروف وأدعائها إلى الترقب والحذر . وهو يروي روايته بلسان راويها وبطلها حتى يخل بين القارئ والبطل ، فيقرب القارئ منه كأنه يستمع إليه . وفد مثل الوقائع تمثيلاً قريباً من الواقع ، كأنه يراها وأى العين ، بل كأنه يشترك في تنفيذها ويستقبل وقعها ويفعل له انفعالا عميقا .

وتصادف في هذه الرواية ما تصادفه في الروايات العربية الفلسطينية جميعها . تمجيدا لكفاح الشعب الفلسطيني في سبيل العود إلى وطنه بعد إقصاء الكيان الحائم على ترابه ، وتصويراً للفرحة بسماع صوته وبقدرته على النهوض بعد أن قارب أن يقتله اليأس والضجر في الحيام الدليلة . وينقد الكاتب سكان الضفة الغربية الذين قاوموا الاختلال مقاومة فائرة ، بالقياس إلى ما أبدى العرب في مقاومته سنة ١٩٤٨ . كما يرفض الهجرة والمهاجرين . ويدين انشقاق المنظمات ومزايداتهما على حين يحكم العدو سكينه في الرقاب داخل الأرض المحتلة . ولا تسلم الأنظمة العربية - على اختلاف مواقعها من القضية - من إدانتها . وهو ما يبدو أكثر وضوحاً في آخر رواياته ( خبيثي ميليشيا ) التي حاول فيها إفراغ الثورة الفلسطينية منذ انطلاقها الثانية في عام ١٩٦٧ وحتى شبتمبر ١٩٧٠ . إنه في كتاباته يمثل مرحلة من مراحل التعبير الواعي عن قضية الشعب العربي الفلسطيني . فلا نواح ولا بكاء ولا ألين . ولا شعارات ولا خطبة . ولا قصور في الرواية ، أو سطحية في تناولها .

وموقفه أميل نحيمى . يتشابه تماماً مع موقف « توفيق قياض » . كتب من داخل الأرض المحتلة . وناضل في الأرض المحتلة . واشتغل عاملاً للبناء في ميناء « حيفا » . ثم انتقل إلى تعامل التكرير فيها . ثم عمل في « القدس » مديعاً بدار الإذاعة الفلسطينية . وهو منتسب إلى الحزب الشيوعي الفلسطيني



منذ ١٩٤٠ هـ أي وهو في التاسعة عشرة من عمره ، بل إن الحزب اختاره لتمثيله في « الكنيست » لمدة تسعة عشرة عاماً ، حتى ١٩٧٢ حين قدم استقالته رغبة منه في التفرغ للأدب ، وقد أصدر روايتين اثنتين حتى الآن : الأولى هي : « سداسية الأيام الستة » ١٩٦٩ والثانية هي : « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشاغل »

وتعريف السداسية لحنا واحداً في كل لوحة من لوحاتها الست : إنه لمن المقاومة والتحدى ، ولأن الكاتب جعل لكل لوحة من اللوحات عنواناً ، ولأن النظرة الحافظة قد تتوهم أنه ليس ثمة حدث يربط بين اللوحات ، فقد تصور البعض أن السداسية مجموعة من القصص القصيرة ، لكن ، استناداً إلى وحدة الموضوع ، ووحدة القضية ، ووحدة الانطباع والتأثير ، وتوصلاً إلى صياغة جديدة تتفق مع هذا التقسيم والتوزيع والتشتت الذي يعيشه الشعب العربي الفلسطيني ، فإنه لا يمكن إلا أن تكون هذه اللوحات متفقة مع المضمون العام ، والأثر الكلي الذي يريد الكاتب توصيله للقارئ ، وبالتالي فإنها رواية ذات شكل جديد مبتكر ، يعادل ما نحمل من فكرة ثورية ،

إن اللوحات الست ينظمها إيقاع واحد مشترك . وكل لوحة تتحمل من الشخصيات ما لا يتحملها القصة القصيرة ، ذلك أن لم يرغب أصلاً في كتابة قصص قصار ، وإنما أراد أن يعرض للشعب الفلسطيني كله ، في لحظة شعور مكثف بوحدة الأزمة ، وفروقة المأساة ، وهو في شكله الجديد الذي استحدثه ، استطاع أن يشرخ خلافاً جوله ، لا لمشيء إلا لأن الشكل عنده هو الإضافة الوحيدة المقبولة ، كما أنه يستفيد من الحكايات الشعبية في بعض لوحاته .

ويحافظ الكاتب على هذا الشكل في روايته الثانية ( الوقائع الغريبة ) ، حيث يبقى على اللوحات والومضات واللقطات ، التي تشكل في النهاية عملاً متكاملًا ، له طابعه الخاص ، واستقلاليته الفنية ، والحديد هنا أيضاً أنه

يستفيد من عناصر فن المقامة العربية ، ومن فن كتابة السيرة ، ومن للملحمة ، ومن الرواية التاريخية . ذلك أنه يتقن الفاظه ، ويكثر من الهوامش ، ويستشهد بالشعر القديم والحديث . ويمزج بين السرد القصصي وبين بعض الأحداث التاريخية . ويأخذ من الماضي البعيد ومن الماضي القريب ومن الأحداث المعاصرة ، ما يخدم فكرته في تتبع صور نضال الشعب العربي الفلسطيني ، منذ الغزو الصليبي ، وحصار عكا ، وغزو المغول ، والانتداب البريطاني ، مروراً ، بنكبة ١٩٤٨ ، وقيام إسرائيل ، ثم العدوان الثلاثي ١٩٥٦ ، وأحداث ٥ يونيو ١٩٦٧ ، حتى المواجهة مع الأردن في سبتمبر ١٩٧٠ .

ولا يتصورون أحد أنه يكتب رواية تاريخية ، أو أنه لا يفهم كيف يستخدم مادة التي بين يديه . إذ أنه لا يسرد وقائع وأحداثاً ، ولا يوثق ، ولكنه يمزج بين الأزمنة مزجاً فنياً ، بحيث يجد القارئ نفسه ، أمام رواية واقعية ، وأحداث معاصرة ، وأن ما قد يرد من أحداث تاريخية إنما هو ظل فقط غير مقصود للداته . لأننا نراه يعرض الطبقة المستفيدة من الاحتلال ، ويقارن بين واقع المجتمع وبين ما هو عليه المجتمع الإسرائيلي الغازي . ولأننا نرى رؤيته آنية معاصرة . تقدمية ثورية . شمولية . ترى ضرورة أن يشمل التغيير كل البنى والأساسيات : الفكرية والطبقية والسياسية والثقافية ، والعادات والتقاليد ، وما يشمل الحركة من عناصر التراث الموروث . وليس من شك في أن الكاتب ينطلق من رؤية واقعية اشتراكية ، ومن معاشية فعلية لكل ما يزيد الكتابة عنه .

ويدور في نفس الحلقة ، ملتزماً بذاات الاتجاه ، الكاتب « يحيى مخلف » في روايته ( نجران تحت الصهر ) . وهو الآخر من فلسطين المحتلة . يعرف القهر والإضطهاد والتشرد . وفيها يتقل وجهها من وجوه النضال القومي ، من

بلد عربي إلى آخره ، مؤتمناً بوحدة النضال ، مؤكداً الترابط بين الاشتراكية وبين الوحدة العربية ، مصوراً الآلام والآسى التي تغايبها الجماهير الأمة العربية في حياتها اليومية . ويركز في روايته على قوتين اثنتين : واحدة تحاول الحفاظ على الأوضاع الكائنة ، لأن في ذلك خدمة لمصالحها وثرواتها ووجودها . والثانية ، تناضل من أجل تغيير ما هو كائن واستبداله بما ينبغي أن يكون .

أما « رشاد أبو شاور » فإنه في ( البكاء على صدر الحبيب ) ١٩٧٤ يتخذ المقاومة الفلسطينية نقداً ذاتياً ، بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، فهو من عرق فلسطيني مؤيد يعرض ممارسات القيادة الخاصة بالمقاومة الفلسطينية . يحاول تقديم الفدائي من خلال تعمق نفسيته وشاعره ، ونمطاته ، وضعفه ، وتردده ، وحيرته . ويبدو أن الكاتب واحد من أفراد المقاومة . مما أتاح له الفرصة كي يكون دقيقاً في عملية رصد ما يحدث في ثنايا تنظيمات المقاومة الفلسطينية المسلحة ، وهو يختار شخصيات تلقى عند نقطة واحدة ، هي أنهم جميعاً يعانون من قيادة المقاومة ، وهم لا يضمهم تنظيم موحد . بل إن كلامهم ينتمى إلى تنظيم ما . وهو يستعين ببعض الحقائق أو الأحداث التي جرت في الساحة العربية ، كانت المقاومة فيها طرفاً . ويضمن الكاتب أسطورة « عين جالوت » روايته ، وهي أسطورة محلية معروفة في فلسطين .

وفي هذه الرواية يركز الكاتب اهتمامه في شخصيتين : « راحاب » و« الشاعر » وهما يمثلان المشردين الذين يعانون من ممارسات القيادات : ملوكاً أو قادة أو زعماء . لكن الرواية ترى أن القيادات صائفة إلى الهزيمة والخذلان ، كما حدث لجالوت في الأسطورة الشعبية . بينما يذهب كل من « راحاب » و« الشاعر » إلى المدن الأخرى لتعبئة الفقراء وتنظيمهم ، لأنهم الوحيدون المؤهلون لإنقاذ « أريحا » أو فلسطين .

ويكتب « أمين شتار » روايته ( الكابوس ) ١٩٦٨ ، و« ممدوح



عدوان « روايته ( الأثر ) ، و كلاهما يعالج القضية ، ويتناول الموضوع نفسه ، وإن ظهر أن الأخير يستخدم أدوات فنية حديثة ، حاول قدر المستطاع إجادة توظيفها ، مثل التذكر والتداعي والمونولوج الداخلي . أما « سلوى البنا » فلإنها صحفية ومناضلة فلسطينية لم تمل النضال والكتابة منذ سنوات . لكنها لم توفق في روايتها الوحيدة ( الآتي من المسافات ) التي تتابع مواقع الحرب اللبنانية الأخيرة ، فتنتقل فيما يشبه الريبورتاج الصحفي بعض أحداثها ، والمشاركين فيها . وما يزال طريق الإبداع الروائي أمامها طويلا . فهي تنسى أسماء شخصيات روايتها فتكتب اسم « سماد » وهي تقصد « رجاء » . وتتحدث عن « زهدى » وهي تقصد « نبيل » ، في لغة ضعيفة ، وبناء روائي مهتز ومفكك .



## الفصل الثالث

الرواية العربية في العراق



منذ نصف قرن على وجه التحديد ، حين أصدر محمود أحمد السيد روايته الرائدة ( جلال خالد ) ١٩٢٨ ، والكتاب العرب في العراق يجتهدون في أن تكون لهم رواية فنية واضحة الأبعاد ، مميزة القسّمات ، مستقرة ، لتحتل مكانها اللائق الحدير بها في التّاج الروائي المعاصر : عربياً وعالمياً ، كما وكيفا ، والغريب أن النشاط القصصى بدأ في العراق بمحاولات في كتابة الرواية ، ولم يبدأ بكتابة القصة القصيرة ، لكن ذلك لم يستمر طويلا ، إذ مرعان ما يتركز عمل القصاصين في كتابة القصص القصيرة :

وقد يدل على هذا أن التّاج الروائي في العراق نادر وقليل كما ونوعاً ، في حين أن الشعر والقصة القصيرة قد سبقا فن الرواية بكثير وإن الناظر في قوائم ما أصدرته وزارة الأعلام مؤخراً ، سوف يتأكد له ذلك ، حين يرى أنها أصدرت عدداً كبيراً من دواوين الشعر ، ومن المجموعات القصصية القصيرة ، ومن كتب التراث ، ومن المؤلفات النقدية . بينما أصدرت في عام ١٩٧٦ على سبيل المثال رواية أو روايتين : وهذا يجعل الدارسين في العراق لا يتصدون لدراسة الرواية وحدها عندما يريدون إعداد بحوث أكاديمية ، وإنما يجمعون بين الرواية والقصة القصيرة ، نظراً لعدم توفر المادة الأولى. وتكون النتيجة أنهم يدرسون «الفن القصصى» بصفة عامة ، ويقفون طويلا عند النصوص الكثيرة الخاصة بالقصة القصيرة . متعلين أحيانا بأن المصطلحات الفنية التي تفرق بين الرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة الطويلة ، لم تكن واضحة ! والجّل الذي بدأ ينشر أعماله الروائية في الستينيات والسبعينيات ، هو الذي أخذ يشير كثيراً من القضايا التي تتعلق بمستقبل الرواية في العراق ، وبدور النقد وغيابه عن الساحة الروائية ، وبالمرور الروائي ، ثم بالشكل الفنّي ، والتجديد فيه ، وبضرورة متابعة آخر ما وصلت إليه الرواية الأوروبية : بل إنه الجّل الذي سعى جاهداً في محاولة للخروج من

إطار المحلية والإقليمية ، إلى الدائرة العربية الكبيرة . وهو الخيل الذي اعترف صراحة بأن الرواد لم يوثروا فنياً بأي شكل من الأشكال ، ولا في ساحة التلقى محلياً ، ولا في الحضور الروائي عربياً (١) .

ومهما يكن موقف الخيل- المعاصر من موزوته ، فلنا لا يمكن أن ننكر على الرواد إسهامهم ومحاولاتهم الرائدة ، التي لاشك أنها كانت محكومة بظروف متعددة . لعل من أهمها وأخطرها ، موقف الثقافة التقليدية ، ونظرة المثقفين التقليديين للرواية وللقصة . وهو موقف عرفته وشهدته كل البلدان العربية ، ومنها مصر ، حيث كانوا ينظرون إلى القصة على أنها بدعة أتت من الغرب ، وينبغي أن نحملها بمثل ما نحمل العادات والتقاليد الغربية التي لا تتناسب وعاداتنا وتقاليدنا العربية .

والجتماع العربي في العراق ، كان في أواخر أيام الاحتلال العثماني وحتى ثورة يوليو ١٩٥٨ ، مجتمعا إقطاعيا . فقد سادت أيديولوجية الاقطاع في كل مرافق الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية ، وأثر ذلك في أن يولد أدب ساذج مسطح ، يحمل بصمات السلطة السياسية . ومنذ أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، بدأ النظام يرسل أبناءه إلى الخارج للدراسة ، في محاولة لبناء الجهاز الإداري للدولة ، مما يعزز سلطتهم . وعندما عاد هؤلاء من «الآستانة» و «لندن» ، بعد أن التحموا بمثقفى تلك المدن ، انخرطوا في سلك المدافعين عن الثقافة الوطنية ، وبث الروح القومية والوطنية ، وقادة النضال السلمي ضد النظام . وبدأ هؤلاء يكتبون عن الظواهر الاجتماعية السلبية ، ويفضحون التناقضات ، والأخطاء ، في المجال الاقتصادي والاجتماعي والثقافي .

وكانت هنالك بطبيعة الحال ، الحكايات الشعبية ، والنوادر ، والأمثال

(١) أنظر الآراء المتناثرة لهذا الخيل ، في الاستثناء الذي مقدته مجلة (الأقلام) العراقية - عدد فبراير ١٩٧٧ .

والأساطير ، والسير الشعبية ، وكل ما يتصل بالتراث الشعبي من قريب أو من بعيد . مما قد نجد له تأثيراً في الرواية العربية في العراق ، وباللغات في بناء الأحداث وفي رسم الشخصية ، واستفادة بعض الروائيين المعاصرين ، بملحمة جلجامش ، وبألف ليلة وليلة ، واضحة ، غير منكورة (١) . كما أن الحكاية المكتوبة ، كانت قد بدأت تظهر ، على يد بعض الكتاب الاجتماعيين ، الذين كانت لهم خلفية ثقافية دينية ، وأدبية متأثرة بالمقامات العربية . فكانت حكاياتهم تنتهي غالباً بآية قرآنية ، أو بحديث نبوي أو بحكمة عربية مشهورة . وغير ذلك مما يميز المقامة من غيرها من أشكال الأدب العربي .

ثم كانت هنالك أول محاولة أعماها صاحبها (رواية) . وهي (الرواية الإيقاظية) لسليمان فيضي الموصلي ١٩١٩ : وقد وصفها بأنها «رواية أدبية انتقادية أخلاقية فكاهية ذات ٢٠ فصلاً» ولم يكن هدف الكاتب أن تكون رواية بالمعنى الفني الدقيق المعروف . ولكنه كان يريد نشر آرائه الأخلاقية والإصلاحية والتعليمية ، التي آمن بها ، وسعى لبها منذ إعلان دستور ١٩٠٨ بواسطة صحيفته (الإيقاظ) التي كان يصدرها في البصرة ، ولذلك خلث من كثير من مقومات الرواية ، واختلطت إلى حد كبير بالمرحلية النثرية . وهذا هو الذي جعل الباحثين يختلفون في تصنيفها ، إذ أن منهم من يضعها في صف المقامة ، ومنهم من يعتبرها من الفن المسرحي ، ومنهم من عدّها مزيجاً من الفسنيين الروائي والمسرحي .

لم تحتفل الرواية الإيقاظية بالغايات الفنية للرواية ، وإن ظهرت فيها ملامح السرد والحوار . وقد زبط الكاتب عمله هذا بقصص الرويا . فهو يذكر أنه رأى أحداث الرواية كحلم . وأن هاتفاً أو عزلة بأن يسجل ما رآه في المنام ، وأن ينشره على الناس ، (لعلهم من غفلتهم ينتبهون أو يتأملون ويفقهون) . وإذا كان سليمان فيضي لا يذكر شيئاً عن الحلم في فصول الرواية :

(١) يبتدئ ذلك جلياً في بعض روايات «عبد المسيح بلال» و«خضير عبد الأمير» و«عبد الرحمن الربيعي» .



فلأنه اتخذ الرويا واسطة يتقدم من خلالها إلى ما يريد تبيينه ، بحكم شيوع هذا اللون من القصص في زمانه . كما أن سيطرة الهدف التعليمي ، فرضت على الكاتب أسلوب الوعظ والإرشاد ، الذي هيمن على الرواية من أولها إلى آخرها ، وكثرت المصادفات ، والمفاجآت ، وانعدم التحليل ، واختفت درامية الأحداث ففقد العمل الحرارة والحياة ، وهي مأخذ تؤخذ عادة على المحاولات التي لم تسبق بنماذج ومثل تحتذى .

٢ وتشهد مرحلة العشرينيات والثلاثينيات تجارب روائية أخرى ، متباعدة ، متناثرة ، كتبها أصحابها لحوافز فردية خاصة ، تعددت مناحيها ، وتباينت مستوياتها الفنية ، فمنها ما اتجه اتجاهها رومانسياً بحتاً ، ومنها ما اهتم بعرض حالة الفقراء والمظلومين عرضاً ساذجاً ، ومنها ما حاول تسجيل صورة للواقع الذي كان الناس يعيشونه ، ومنها ما ألزم بالتاريخ ، وأجرى روايته حول أحداث مستمدة من الماضي ، كما أن من بينها ما جرى مجرى الروايات البوليسية ، وروايات المغامرات .

ولم يكن ذلك في الحقيقة إلا انعكاساً لخضوع العراق لتيارات فكرية وأدبية متعددة وفدت إليه من الخارج . فلا نجد أدبياً مقيناً إلا وكان متأثراً بالتيارات الفكرية والأدبية الوافدة ، من ذلك تأثير قصص التسلية والترفيه العربية ، وتأثير أدب جبران خليل جبران ، ومصطفى لطفى المنفلوطي ، وطه حسين ، ونحمود تيمور ، وأثر المدرسة الحديثة التي ظهرت في مصر في أعقاب ثورة ١٩١٩ . وتأثير الأدب التركي ، ثم الأدب الروسي الذي اكتشف من خلال الأدب التركي .

ومما يذكر في هذا الصدد ، أن العراق في هذه الفترة يذوق لمصر بتبعية فكرية وبخاصة في ميدان النثر ، فقد كانت الروايات المصرية ، هي النماذج المثلى التي كان الكتاب يقلدونها وينسرون في سبيلها ، مما حدد مفهوم الأدباء عن الرواية خلال هذه الفترة ، ويعترف محمود أحمد السيد بأن (مصر أم العلوم والمعارف ، أم الكتب والتأليف ، أم الطبع والنشر) .

ومحمود أحمد السيد هو الرائد الفعلي الأول للرواية العربية في العراق . قدم هو ورقة ما استطاعوا إلى القارئ المحدود هناك أعمالاً استطاعت أن تخطو أولى الخطوات في طريق الرواية الحديثة ، وأن تسهم في بزوغ فجرها . كان معه أنور شاؤول وسامي الخوند ، ومعمار خالد الشايندر ، وممتاز أكرم العمري ، وعلى الشيبلي ، و خليل عزمي ، وشالوم درويش ، وغيرهم وغيرهم . ممن كتبوا في هذه الفترة ، وهم الذين يمثلون الجيل الأول ، والذين تابعوا نشر رواياتهم حتى أواخر الثلاثينيات : ورغم أنهم لم ينجحوا في خلق رواية فنية متكاملة أو قريبة من التكامل الفني ، فلأنهم اجتهدوا في أن تتخلص الرواية من قيود أسلوب المقامة ، وفي أن تكون وسيلة للتعبير عن النوازع والعواطف الفردية ، أو في أن تكون طريقاً لشرح الأفكار الاجتماعية والإصلاحية ، التي تستهدف إصلاح العيوب والنواقص الاجتماعية .

أصدر محمود أحمد السيد ثلاث روايات : ( في سبيل الزواج ) ١٩٢١ ، ( مصير الضمقاء ) ١٩٢٢ ، ( جلال خالد ) ١٩٢٨ . في روايته الأولى والثانية لم يكن قد اهتدى إلى الشكل الأمثل : وكان متأثراً بـ ألف ليلة وليلة : دون أن يعتمد توظيف عناصرها الشعبية بمعنى أنه لم يكن واعياً بذلك ، وإنما ورد هذا التأثير لأنه لم يكن قد ابتعد عن القصص الشعبي كثيراً ، نتيجة عدم رموخ الشكل الروائي الجديد . فبدأ عمله مليئاً بحشد كبير من العناصر والحزليات الشعبية ، كالخوارق وإضافاء جو من الغرابة وخلق العوالم الخيالية غير المألوفة ، والتكرار ، والإطالة ، ورص الصور الشعبية متجاورة .

لكن روايته الثالثة ( جلال خالد ) تمثل وعياً فكرياً مبكراً ، وإدراكاً ذكياً لأصول الفن ، بما هيأها لأن تحتل مكان الريادة الحقيقية . وقد نشرت بعد ثماني سنوات من إجهاض ثورة العراق ١٩٢٥ . ومن ثم فإنها تتخذ من حدث الثورة محوراً فنياً لها . بحيث يحىء الحدث فاصلاً بين مرحلتين متلازمتين في حياة البطل وفي أحداث الرواية ، على المستويين الفكري والفني معاً . وهو يهديها إلى « فتية البلاد التي نريدها على الجهاد في سبيل الحرية والحق » .

تدور حول شاب « جلال خالد » يبتعد عن وطنه ، ويلتزم إلى الهند ، ثم يعود ليشارك فشل الثورة في بلاده .

وفي أثناء ذلك نلتقي بأحداث وقضايا وأفكار ومشاكل ، دار بعضها في إطار الواقع ، وكن بعضها في اللاوعي أو في الأحلام . وكانت الرحلة التي بدأت من بغداد على ظهر سفينة ، بمشاركة أسرة يهودية ، فرصة جيدة لأن يطرح الكاتب آراءه ومعتقداته السياسية ، ونظراته في الأدب والاجتماع ، وبخاصة أن البطل عندما هبط في « بومباي » انفتح على تيارات فكرية متعددة ، جعلته يشعر بالضيق والته للذين لازماه حتى ما بعد عودته إلى أرض الوطن .

وبحسب تكون العودة ، يقرر البطل إصدار مجلة فكرية . فيكون ذلك هو الحل الأخير الذي ينسجم مع أزمته الفكرية أصلاً ، إذ يهتدى إلى اتخاذ سبيل إيجابي للدفاع عن الوطن ، يتمثل في تحصين العقل باكتشاف أدوات المعرفة والثقة الذاتية . فهو يمثل البورجوازية الجديدة الناشئة ، بأحلامها ، وبضعفها ، وبتردداتها . كما كان الكاتب ممثلاً لهذه الطبقة النامية ، التي وجد أبنائها في كتاباته صورة صادقة لأفكارهم وآمالهم ونظرتهم إلى الحياة والوجود . فقد طرح في روايته هذه ، لأول مرة ، قضايا ومسائل جد خطيرة ، جعلها همّاً من هموم شخصياته . فالبطل يؤمن بحق العمال المضطهدين الإضراب ، من أجل تحسين أوضاع معيشتهم . وأحمد مجاهد صديق جلال خالد يغادر العاصمة إلى إحدى قرى الفرات في الجنوب . فيصفه حالة قبائل المنطقة في إحدى رسائله . ويبدو فيها وعيه بمشاكل الفلاحين وظروف حياتهم .

وموقف الكاتب من المرأة ووضعها في المجتمع موقف تقدمي ، يجعله أول المناصرين لها في العراق . ويشير جلال خالد إلى أنه بدأ يقرأ لقاسم أمين ، ويتعرف إلى آرائه في المرأة الجديدة ، وحرية المرأة ، وضرورة ثورتها على كل القيم البالية والتقاليد العتيقة التي تحد من حركتها . ثم إنه يجعل البطل

( م ١١ - الرواية )



المسلم يقع في حب « سارة » اليهودية ، مؤيدا بذلك دعوة التعايش السلمي بين الأديان دون تعصب . ويطلق على « جلال خالده » صفة « الفتي العربي » وعلى الأراق اسم « قطر » وكأنه كان يحلم بالوحدة العربية ، في تلك الفترة الباكورة .

وحجم الزاوية صغير ، لأن لغته لم تكن فضفاضة . إذ عرف كيف يستخدم اللفظة في موضعها الطبيعي . دون زياده . وقد أعلن المؤلف غضبه من محسنات المقلوطين وسجعه واسرافه الشديد ، على لسان جلال خالده . وقسم روايته الى فصلين . جرت أحداث الفصل الأول في الهند . وفي الفصل الثاني لم يتفصل عن الهند أيضا . إذ اختار شكل الرسائل المتبادلة بينه وبين « سوامي » أحد أصحاب الصحف الثورية في الهند ، وبينه وبين رفيقه . ولم تعد الرواية وجود بعض الشخصيات الثابتة وبعض المبالغة ، والأمثال . وإن احتفظت بعدئذ بكل الخصائص التي تجعلها أول رواية عربية صميمية . وأصيلة . صدرت عن أول كاتب يدعو كتاب العراق الى الواقعية في كل ما يكتبون : ( كفى الهيام في أودية الخيال . اكتبوا لهذه الأمة ما يفيدها ) .

والى جانب محمود أحمد السيد ، فإن الروايات الأخرى التي صدرت أو ظهرت بمسلسلة في بعض الصحف والمجلات ، تناولت الحياة من خلال علاقات الحب التي تحدث بين فتى مدلل من عائلة عريقة وبين فتاة من نفس المستوى الإجتماعي ، ولكن التقاليد لا تسمح لهما بلقاء أو زواج ، لسبب أو لآخر . أو من خلال عرض مكثف لحياة حبيبين من دينين مختلفين ، ومعاناتهما في سبيل الزواج . وغير ذلك من مشاكل الحب والمحبت . وقضايا الغرام والقيود التي يفرضها المجتمع ، وتحول دون سعادة الأفراد وانطلاقهم في ممارسة ما يرغبونه .

في تلك المسائل يصباغة رومانسية ، في لغة شفاقة ، وأساليب شاعرية ضمن أجواء خيالية هائمة بعيدة عن الأجواء التي يضطرم بها الواقع . وغريبة

عن المشكلات التي تطعن النام يومياً داخل البتة الاجتماعي غير السليم ،  
والعلاقات الاقتصادية غير السوية .

نجد هذا في الروايات التي كتبها على الشيبسي (رنة الكأس) ١٩٣٦ المتأثرة  
بجبران خليل جبران وجوته . و خليل عزمي (دلال) ١٩٢٨ . وأبو أنيس  
زكي حسن ( في الحب والحياة والعدا) ١٩٣٨ . وعربي عراقي (من بنات  
الناس ١٩٣٩ . ومعمّر خالد الشايندر ، في روايته ( عبيد البقاليد أو غيظ  
يتردى ) المنشورة بمجلة « الطريق » ١٩٣٥ يكشف عن واقع الطبقة الغنية ،  
وبما يتخلل حياتها من تناقض ، بين ممارستها حقيقة وبين ما تعتقه من مثل :  
ويفصح موقفها من العواطف والمشاعر النبيلة . وكذلك رواية ( نكبة )  
لممتاز أكرم العمري ، المنشورة في صحيفة (الاخاء الوطني) ١٩٣١ التي حاولت  
التعرض للواقع من خلال وصفها حياة الطبقة الفقيرة . غير أنها جاءت وفق  
منظور مسطح ، لا يستطيع أن يغني ذهنية القارئ أو يمنحه البديل ، لأنها وغيرها  
كانت تنطلق من مفهوم اصلاحي يستهدف وضع الحق في نصابه . دون أن  
تستند الى رؤية مثولية واعية . والى فهم عميق لأبعاد التناقضات الاجتماعية ،  
والعلاقات الاقتصادية ، ومن ثم فإنها انتهت الى ما انتهت اليه الرواية  
الرومانسية .

ولجأ بعض الكتاب الى التاريخ ، لاستلهامه ، أو لاتخاذ وسيلة ليث  
القيم ، والتعليم ، أو للهروب من الواقع والاجتماع به . مثل يوسف رزق الله  
غنيمة الذي نشر روايته ( غادة بابل ) سلسلة في مجلة ( لغة العرب ) ابتداء  
من العدد الخامس ، السنة الخامسة ١٩٢٧ . وقد قصد الى التعليم مباشرة ، وإلى  
التسلية . فجميع بين الغرام والتاريخ ، أي لم تجل روايته من قصة حب . ومحمد  
حسن النمرى القطيفي ( في الفرات الأوسط ) الصادرة ١٩٣١ . وتتناول  
فترة من تاريخ العراق القريب ، فيما قبل وأثناء ثورة ١٩٢٠ . فصيح الكاتب  
الأحبيب الاستيعار ودساتينه ، وجيله في خلق فئة من الأقطاعيين من رؤساء  
العشائر . والحب في الرواية عنصر هام . إلا أنها تنتهي بقتل الحبيب غدرا ،

وانتشار الحبيبة بعده ، وأبطال الرواية من الفلاحين ، ومسرحها الريف ،  
وحوارها عامي ،

بيد أن القصر، سليمان الصائغ في روايته التاريخية ( يزداوندخت الشريفة  
الآرييلية ) ١٩٣٤ ، يتفرد في كونه تأثر بالسيرة الشعبية ، وبخاصة سيرة  
الأميرة ذات الهمة ، يستثير الكاتب أجواء العراق ابان انتشار المسيحية ،  
في زمن الملك الساساني « شاپور الثاني » الذي عرف عنه اضطهاد المسيحيين ،  
وتجسد الرواية موت الشهداء المسيحيين وتعليمهم . وتصادف فيها شخصيات  
لها وجود تاريخي حقيقي ، ممن قاموا بدور كبير في انتشار المسيحية مثل  
« مار يعقوب » و « مار افرام » ، وكانا في مدينة « نصيبين » ، و « مار ميل » .  
أسقف شوشان ، ومار شمعون بر صباي . وبمثل ما يتدخل القاص  
الشعبي من خلال سرده . الشفاهي لأحداث السيرة ، يتدخل الكاتب سليمان  
الصائغ في عملية سرده للرواية بشكل واضح . وذلك في خمسة وعشرين  
موضعا ، وتلعب « الرويا » دورها في الرواية كما هي في السيرة الشعبية ،  
بل إنها كثيرا ما تكون عنصرا محركا للأحداث ،

وتجسد الرواية البوليسية صدى لها فيما كان يكتبه صبري عبد الله الذي  
كان ينشر أعماله في مجلة ( الحاصد ) ، وروايته ( البنادق المسروقة )  
١٩٣٩ تدور حول سرقة غامضة لمركز من مراكز الشرطة في الريف .  
حيث استطاع لصوص مهرة أن يسرقوا بعض البنادق من هذا المركز ،  
بعد أن خلدعوا الحراس . ويشرح الكاتب في روايته الوسائل الذكية التي  
اتبعتها لمعرفة مرتكبي الحادث ، مستعينا بالتشويق ، وتعليق القارئ معه .  
لكن مثل هذا النوع من الروايات لم يستمر طويلا ، ولم يجد استجابة من  
لأدباء الحادين .

وليس معنى هذا أن الاتجاه الزوماني ، والاتجاه نحو التاريخ ، توقفا .  
ذلك أن هذين الاتجاهين امتلأا بشك أو بآخر في المراحل الزمنية التالية .



فالرومانسية استمرت طوال الخمسينيات والستينيات ، والدليل على ذلك كثرة ما قدم من كتاب متمرسين ، أو ممن يمارسون الكتابة لأول مرة ، والنماذج تفوق الحصر . ( في سبيل الخلود ) ١٩٤٦ لصاحب الصباغ ، و ( الخطيئة ) لرضاء الدين الحيدري ١٩٥٥ ، و ( نهاية حب ) ١٩٤٩ ، و ( أنا هيد ) ١٩٥٣ لعبد الله نيازى ، و ( الثالث ) ١٩٥٣ ليحيى عباس ، و ( ٤ نساء ) لناجية حمدى ، و ( عذراء القرات ) ١٩٣٤ ، و ( فتاة الريف ) ١٩٥٧ لعبد الله حلمى ، و ( نادية ) ١٩٥٧ لليلى عبد القادر ، و ( النائمة التافهة ) ١٩٥٨ و ( ابن تلميذ ) ١٩٦١ و ( الحب أقوى ) ١٩٦٧ و ( بيت الذكرى ) ١٩٦٨ لحسام مراد ، و ( نبي العذرين في القرن العشرين ) ١٩٥٦ لشهاب أحمد ، و ( لقيط بين القصور والأكوخ ) ١٩٦١ غالب آل يحيى ، و ( نسرين ) ١٩٦٣ لعبد اللطيف العبادى ، و ( مات النهار ) ١٩٦٦ للطيف عبد الحسين ، و ( الشمعة الأخيرة ) ١٩٦٤ لوهي حسين كوزى ، و ( الزوجان المنتحران ) ١٩٦٤ خضر الشايندر (١) .

كذلك ، فإن بعض الكتاب يقبلون على كتابة الرواية التاريخية ، حتى أواخر الستينيات . مثل عبد السميع بلايا في ( سبي بابل ) ١٩٥٥ ، و عبد الله حسون العلى في ( ارينب ) ١٩٥٠ ، و تاج الدين العمري في ( صفحة من زوايا النسيان ) ١٩٥٦ ، و محمد طاهر توفيق في ( قصة يوسف الصديق وزليخا ) ١٩٥٥ . و طاهر العميد في ( المسلم النائر ) ١٩٥٦ . و حسين وره الكافلى في ( الشاعرة ولادة وابن زيدون ) ١٩٦٣ . و شعبان رجب الشهاب في ( سلمى التغلبية أو قصة الفتح الإسلامى لتكريت ) ١٩٤٩ .

(١) أنظر الإحصائيات التى أوردتها كل من :

- الدكتور عمر الطالب في « الفن القصصى في الأدب العراقى الحديث » بغداد ١٩٧١ .
- وعبد الله أحمد فى « نشأة القصة وتطورها فى العراق » بغداد ١٩٦٩ .
- و « فهرست القصة العراقية » بغداد ١٩٧٣ .

وأنه عظم هذه الروايات التزام مؤلفيها بالتاريخ وبحقائقه التزاماً حرفياً .  
كما جمعوا بين الأسلوب التعليمي والفن القصصي . ولا شك أن الرواية  
التاريخية تطورت عند داود سلوم في ( عهد مضي ) ١٩٥٨ ، وبنام  
وُدَّيع في ( الأيام العجياء والثامن الخمسين ) ١٩٦٥ . وهي تصور المجتمع  
العراقي في العراق ، إبان الحرب العالمية الأولى .

تجاوزنا حدود المرحلة الزمنية التي نتحدث عنها ، والتي شهدت  
محاولات الجيل الأول في كتابة الرواية حتى نهاية الثلاثينيات . ولم يكن  
ذلك إلا لنطلع القارئ غير المتابع على خزانة الإنتاج من ناحية ، ولنوكد  
له أنه مهما كانت كثافة الروايات الرومانسية والتاريخية ، فإنها بالغة  
بما بلغت لا تؤثر ، ولا تبقى في وجدان القراء والكتاب والمتأدبين . لسبب  
بسيط ، هو أنها لم تصور واقعاً محدداً ، ولم تتعمقه ، ولم تستهدف من وراء  
ذلك هدفاً ذا قيمة إنسانية أو اجتماعية أو فكرية عامة . كما أنها ابتعدت عن  
إنسان بعينه ، في زمان بعينه ، وظروف بعينها ، لتسرف في اللهات  
وراء شخص غامض ، أو فترة تاريخية متجمدة ، أو فكرة مثالية يوتوبية .

ومن ثم فإن الكثرة الغالبة من الأسماء التي ذكرت لم يكن لها وجود  
في حقيقي ومؤثر ، وهم جميعاً لا يمكن أن يقاسوا بأي من كتاب الجيل  
الثاني الذي ظهر نتاجه الروائي طوال الأربعينيات . وفي مقدمة هذا الجيل  
ذو النون أيوب ، وعبد الحق فاضل ، وجعفر الخليلي ، وعبد الحميد  
لطفى ، وحسام الدين نامق ، وأكرم الوتري ، فقد حاولوا إبراز  
الشخصية العراقية ، بتصوير البيئه تصوير فنياً ، والتعبير عن الإنسان  
العراقي ، كما احتفلوا بتصوير آثار الاستعمار في إفساد الحكم ، واستغلال  
النفوذ ، والتناقض الطبقي ، والانحلال الخلقي ، مع شيء من النقد  
المغلف بالثورة على الأوضاع والاحتجاج على النظم القائمة . بمعنى أنهم  
تمادوا ذلك العرض السطحي المبسط للمشكلات ، وبدأوا يتناولون الواقع  
الملتبس الحاد .

إنه جيل أكثر أصالة وتطوراً، امتازوا بأنهم يعيشون ظروفاً جديدة، داخلها وعربياً وعالمياً، فبعد اشتداد الصراع بين الإقطاع ورأسمالية المدن الكبيرة، توسعت الهوة بين الجماهير والأجهزة السياسية لهذه الأنظمة، وكانت النتيجة أن شهدت العراق اضطرابات عمالية واسعة في ميناء البصرة، والسكك الحديدية، وعمال النسيج. كما شهد انتفاضات فلاحية عديدة في العمارة، والديوانية، والناصرية. وفي الوطن العربي بدأت الصهيونية تتوسع داخل فلسطين، ونقلت وبعد بلفور في ١٩٤٨. كما شهدت مصر وموريا تحركاً جماهيرياً واسعاً، للمطالبة بالاستقلال والتحرر والديمقراطية. وفي العالم، كانت روسيا قد استكانت إلى تطبيق الاشتراكية، وبدأت الصين في مسيرتها الكبرى لتحقيق العدل والمساواة والقضاء على حكم الأباطرة.

في هذا المناخ المشبع بالتحولات التقدمية، تحرك الأدب العربي في العراق، لكي يكون موازياً لهذه التحولات. ومن ثم بدأت الرواية الاجتماعية في الظهور لأول مرة. وأخذ الكاتب الروائي يبحث في القضايا اليومية للإنسان وهمومه، وعالمه الداخلي المغلق، بعد أن كان هذا العالم حرماً مصاناً بين جدران الوعي المسطح لكتاب الخيال السابق، وتعرض بعضهم للقضية الفلسطينية، ولأمانى الأمة العربية، مثل «ابن الشراوة» في (فلسطين المجاهدة) ١٩٤٨، وجليل نابه الشويلي في (عذراء بريئة) ١٩٤٨، فضلاً عن روايات عدد آخر من الكتاب أمثال حسام الدين ناهي في روايته (رجل محترم) ١٩٤٧، المنائر بقصص تشيخوف وجوجول، وبأسلوب طه حسين في السرد والوصف والتجليل، وهو يدين النواحي السلبية في الجهاز الإداري من خلال شخصية إنسانية رسم لها ملامح كاريكاتورية.

ومن الأسماء التي ينبغي الوقوف عندها، ذو النون أيوب (مواليد



١٩٠٨ ، ومنتد ١٩٦٠ وهو يعيش في فيينا ) . فهو وجه من الوجوه المشرقة في تاريخ الرواية والقصة القصيرة. أصدر ثلاث عشرة مجموعة قصصية ، وخمس روايات ، هي : ( الدكتور ابراهيم ) ١٩٣٩ و ( اليد والأرض والماء ) ١٩٤٨ و ( الرسائل المنسية ) ١٩٥٧ و ( على الدنيا السلام ) ١٩٧٢ و ( أبو هريرة وكوجكا ) مؤخرًا . دراسته علمية في الأساس ، وتخصص في تدريس العلوم الرياضية الطبيعية . لكنه اصطدم في الحياة العملية بصور من الفساد ، إذ حرم من بعثة دراسية رغم تفرقه ، وبدأ يرى المتأخرين عنه حواسيا يقفزون إلى المناصب العليا ، واطلاعه على أمور السياسة العراقية ، جعله يرى وجهها القبيح ، ووجد أن العلاقات الاجتماعية نفسها مبنية على الخداع والتفاك والغش .

وكانت الرواية وسيلته لتصوير كل ذلك . والكشف عن الزيف والفساد ، ولنقد الأوضاع والتناقضات ، وللتعبير عن آماله وأعلامه وما روايته الأولى ( الدكتور ابراهيم ) إلا تشریح تفصيلي للانتهازية في العراق ، وهي — كما يقول — داء مستعص له جذور وأسس تستمد غذاءها من حالة المجتمع القبلي والبهلوية التي تقوى النعرة النردية وتطمس الغريزة الاجتماعية والجماعية . وقد استطاع أن يصور حالة المثقف البراجماني ، الذي يلبس لكل حالة لبوسها . وأن يستفيد من تناقضات المجتمع ، ومن مركزه الثقافي الذي صنعه لنفسه . في تحقيق الكثير من المكاسب الخاصة دون الاهتمام بمصالح الآخرين . لكنه بعد ذلك يشعر أن الزمن ليس في صالحه ، فيهرب إلى خارج بلده تاركًا وطنه لأهله ، الحقيقيين الذين انتصروا على كل قوى الشر بعده .

إنه هنا يهدف إلى تعرية حالة مرضية لعينة من المثقفين ، وإلى رصد نهذب البورجوازية التي يقدمها هي الأخرى في صورة صليبية كاسلة ، لا بد من أن تعالج بالرصد وبالإدانة وبالتحليل ، ويبدو أن هذه الرواية

كتبت تحت وطأة مشادة خاصة وقعت بينه وبين وزارة المعارف آنذاك .  
 بسبب مجموعته الخامسة ( برج بابل ) التي جعلت الوزارة تستزل به  
 حقوقيتين إحداهما التوزيع ، والثانية نقله نقلا إداريا إلى قضاء بعبد في شمال  
 العراق . وقد أشار هو نفسه إلى هذا في هامش الصفحة السادسة من الطبعة  
 الثانية للرواية .

وفي روايته الثانية ( اليد والأرض والماء ) يعطينا الكاتب الوجه الآخر  
 للمثقفين العراقيين ، حتى لا يتهم بأنه ينظر إليهم نظرة جنائية سوداوية .  
 وهي تصور محاولة مجموعة من المثقفين البورجوازيين أيضاً - لكن لديهم  
 نزوعاً ثورياً ما بمقياس مرحلتهم وزمانهم - تحقيق نوع من ممارسة علاقات  
 إنتاج أكثر ثورية بالنسبة لمرحلة الاقطاع التي كان يعاني منها العراق بعد  
 الحرب العالمية الثانية . ويعطى هذه المجموعة مساحة ثورية تدفعها إلى تجاوز  
 المحرمات التي وضعها الطبقة الحاكمة المتحالفة مع الاستعمار وكبار الاقطاعيين .  
 وفي النهاية يعطى الرواية شحنة ثورية ، بتفجير انتفاضات عامي ١٩٤٧ ،  
 ١٩٤٨ ، وبمشاركة هذه المجموعة فيها ، وسقوط واحد من الفلاحين  
 الثوريين صريعاً برصاص شرطة الحكم الارهابي .

وتحتل هذه الرواية مكانة هامة في تاريخ الادب الروائي في العراق . ذلك  
 أنها بمثابة وثيقة جريئة وهامة تعري واقعا فاسدا ، وتقول رأيها في كل  
 ما يجري ، وفي فضح ما لا يجرؤ الكثيرون على التعرض له . وبخاصة  
 فيما يتعلق بالأرض والملك والفلاحين . ففي الرواية شروح وتعليقات  
 تتحدث عن ذلك كله ، وعن واقع الحياة في الريف ، بلا أدنى تزويق  
 أو تزيين . بينما تتناول روايته الثالثة ( الرسائل المنسية ) قصة حب عنيف  
 مدمر ، وتصور الجنس بجرأة . وتعرض لناحية شائكة في العلاقات  
 الإنسانية ، تحرك البطل وتحدد مواقفه . وهي تعتمد الرسائل المتبادلة  
 شكلا تروى من خلاله الأحداث ، وتصور الشخصيات والمواقف .

ويجعل لها تمهيدا وخاتمة ، وهذه الرواية أقل جودة وإحكاما من روايته  
السابقتين .

ويشارك ذو النون أيوب أمته العربية في محتشها بعد يونيو ١٩٦٧  
بروايته ( وعلى الدنيا السلام ) (١) التي كتبها وهو في النمسا ، ويحدد  
في « كلمة لا بد منها » الدوافع إلى كتابة هذه الرواية ، وموقفه مما  
حدث ، والمكان الذي تدور فيه أحداث روايته : ( المكان : فيينا ،  
وبلد عربي ، أحد بلد عربي . الزمان : ما بين ١٩٦٠ - ١٩٦٧ هذه  
قصة تصور جانباً من الغرب ، حرية قد بلغت أقصى مداها وجانباً من  
الشرق صبعته أحداث أطمست النوايا وأضاعت المزايا ، لست بهذه متذافعا  
عن الغرب ولا ناقدًا للشرق ، إن هي إلا خواطر أديب لا يستطيع السكوت  
ما عاش (٢) .

وحقيقة الأمر أن الكاتب كان ناقدًا للشرق وللغرب بمخاصة ، محترما  
الغرب ، فكرا وسلوكا وطريقة حياة ، وتخطيطا للمستقبل وتقدما ،  
وعدم تعصب ، وديمقراطية ، وحرية . وهذه هي الفكرة المحورية التي  
تدور حولها روايته . وهو يشكو من كون التقاد لا يتعاملون معه كفكر ،  
والواقع أننا تعاملنا مع روايته الأوليين على أساس منطلقاته الفكرية الجيدة ،  
وها نحن نرى في هذه الرواية رؤية تدين الأمة العربية وتصف العرب  
بالتعصب والتخلف والكبت واللامعراطية والأرهاب وافتقار التخطيط  
والتفكير العلمي . وكان من المنطقي ألا يتناول زاوية واحدة ، أو جانباً  
واحداً من هنا وهناك ، ليعقد مقارنته . فهل حرية الغرب فقط هي  
البوهيمية وخلع الثياب في الحداثا العامة وحرية الممارسة الجنسية ١٢

وإذا كنا نتفق في بعض ماركز عليه من صور التخلف في الوطن

(١) نشرتها دار العودة ببيروت ١٩٧٢ .

(٢) الرواية - ص ١٢٨ .



العربي ، ومن نقده لها ، وهي نغمة سادت كتابات الكتّاب والشعراء والمفكرين بعد يونيو ١٩٦٧ ، فانا نقب إلى أن ذلك كله كان بسبب الدور الاستعمارية الغربية التي يعجب الكاتب بحسريتها وديمقراطيتها ، فهي ديمقراطية داخلية ، ديكتاتورية في تعاملها مع الشعوب التي خضعت للاستعمارها ، فالتناقضات الطبقية كانت بسبب القوى الاستعمارية التي خلقت لها فئات معارضة ومستفيدة في كل بلد عربي ، ربما يتخلف الصناعي والزراعي والاقتصادي ، إلا نتيجة لتبعية الاقتصاد العربي للغرب الاستعماري ، وما التدهور العلمي والثقافي إلا بلورة لسياساته التعليمية ، وما الازدواجية في التفكير ، وفي المواقف ، وفي الشعور ، إلا محصلة ذلك كله .

ويطول بنا الحال لو أننا عددنا مساوئ الغرب الديمقراطي الذي يشيد به الكاتب . وكم كنا نرغب في أن تكون رؤيته كلية ، وفي أن يكون موقفه موضوعياً ، وفي أن يجعل شخوصه وأحداثه غير مطلقة ، حتى لا تطير في الهواء ، أي هواء بحث يحتفظ كاتبنا الكبير بواقعيته التي كان واحداً من دعاة ، وبضلابته التي وقفت حيناً من الدهر في وجه المطاردة والعتاب والمحاسن ، لقد بدأ ذو النون أيوب واقعياً تقديمياً ، ناقداً للمساوئ والفساد والتناقضات في بلاده ، وما هو الآن ينقد العرب جميعاً من خلال وجهة النظر الغربية في عالمنا العربي ، ماذا يصيب أدباءنا الكبار بعد الستين ؟ سؤال محير . وماذا يريدون بعد الستين ، وقد وصلوا في بلادهم قبل الستين إلى اسمي مراتب التقدير والاحترام ؟ سؤال أثاره موقف كل من توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، وذو النون أيوب ، وأرجو ألا تأتي لهم بقية ١ .

أما « عبد الحق فاضل » فإنه لم يتخذ موقف ذي النون أيوب ، وهو من نفس جيله . وإن لم يخالف غير رواية واحدة ( مجنونان ) ١٩٣٩ ، مع بعض المجموعات والمسرحيات القصيرة . ولروايته طعم خاص . فهي تعنى بالتحليل النفسي ، وباقتحام عالم ما وراء السلوك الظاهر . دون إغراق في الفرويدية .

والمصطلحات النفسية . وضع ذلك فأنها تحتفظ بموقف لاذع النقد من الواقع المكشوف . ونعلم رضا عن هذا الواقع ، بعلاقاته ، وتناقضاته ، وأخلاق الناس فيه ، تتجلى في سخريته من كل شيء يعتمل فيه : وموقفه هذا نابع من معاشته ، ومن عمق رؤيته ، ومن شدة التصاقه ومعاناه . فالسخرية مهلفة ، لا للسخرية ، ولكن لما هو أبعد . من أجل إعادة بناء الإنسان . بناء نفسيا سوريا ، كحتاج لإعادة تركيب المجتمع تركيا صحيا سليما .

ويبدو « جعفر الحليلى » في روايته ( الضائع ) ١٩٣٧ و ( في قرى الخن ) ١٩٤٥ - ١٩٤٨ ، أدنى مستوى من زميله : ذلك أن الرواية لم تكن شغله الشاغل ، إذ كتب ست مجموعات قصصية ، مع بعض يوميات ومسرحيات شعبية . وهو في أعماله الروائية متأثر بألف ليلة وليلة ، بمثل متأثر محمود أحمد السيد في ( مصير الضعفاء ) بها . وهو متأثر غير مقصود به أى غير مهدف ومتعمد . وهو ما جعل روايته الثانية مليئة بالمشاهد والصور الخيالية الغريبة ، وبالسحرة ، والجان ، وباتصال الإنسان بالعفاريت والشياطين . وغير ذلك مما حفلت به حكايات ألف ليلة وليلة .

ثم ساعد طابع الحياة السياسية في العراق على أن يكون الاتجاه الواقعي الذي تبناه ذو النون أيوب في الأربعينات ، هو الاتجاه السائد طوال الخمسينيات . ودعمته ثورة يوليو ١٩٥٨ ، والقوى السياسية اليسارية التي ثبتت أقدامها ووجودها في الحياة العامة ، وكان اللقاء بين الاتحاد السوفيتي والحلفاء قد تم في ١٩٤١ ، للوقوف في وجه النازية والفاشية . مما أنعش الأحزاب الشيوعية في العالم العربي . فازداد الوعى بالواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى . وانتعشت الحركة الوطنية ، وتوحدت قواها أثناء انتفاضة ١٩٥٦ ثم أثناء توقيعها ميثاق جبهة الاتحاد الوطنى ١٩٥٧ . هذا المد الثورى السرى كان له أثر فعال في دفع كتاب الحيل الثالث من روايتي الخمسينيات الى مضاعفة جهودهم بالكتابة للنقد وللإنسان .

لا شك أن كتاب الحيل الثالث ، كانوا يتابعون ما يصدر من مؤلفات

روائية ونقدية ، تؤمن بتطبيق الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، وهو الاتجاه الذي ساد في مصر وسوريا بعيد الحرب العالمية الثانية ، وطوال الخمسينيات. [١] بل إن دار النديم في القاهرة ، أصدرت في سبتمبر ١٩٥٦ كتابا بعنوان ( قصص واقعية من العلم العربي ) يضم قصصا قصيرة لفريق من الكتاب العرب في مصر وسورية ولبنان والأردن والسودان ومراكش والعراق ، وهي في مجموعها قصص متجاسمة ، يلتزم كتابها بمبادئ وتعاليم الواقعية الاشتراكية : وليس هذا فحسب ، بل إن مقدمة المجموعة كتبها اثنان من النقاد هما « غائب طعمة فرمان » و « محمود أمين العالم » . وللأول دوره في العراق ، وللثاني دور مماثل في النقد الأدبي الحديث في مصر .

كأن كل الظروف المحيطة كانت تعمل على تهيئة المناخ لتنفس الكتابات الواقعية الجديدة في جو ملائم . ذلك أن الترجمة عن القصص والروايات الروسية اشتد عودها . وأقبلت الصحف والمجلات على نتائج مكسيم جوركي وتشيفخوف وكورلينكو . وخدم هذا الاتجاه من ناحية أخرى ظهور المجلات التقديمية ، وتكوين رابطة الكتاب العرب التي انبثقت من مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في مصيف « باودان » بسوريا ، وتأسيس دور نشر تقديمية أقبلت على طبع وتوزيع الأعمال الروائية التي تلتزم بالواقعية الاشتراكية . وما صاحب ذلك من تطور ما في المجال الصناعي ، واشتداد مساعد الطبقة العاملة ، وإقبال أبناء الريف على المدن للتعليم وللعمل وللانخراط في سلك الأحزاب (١) .

والمناقشات التي شهدتها مقاهي « حسن عجمي » و « البرلمان » و « عارف أغا » ، و « الأمانة » حول الفن والواقع ، والتزام الأديب ، كانت حلقات أدبية ثرية أغنت الرواية والقصة ووجهت كتابهما .

(١) « الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية » د. عمر الطالب - دار العودة - بيروت .



وجدت كتاب الحيل الثالث أذن فرصتهم لتعزية واقع العراق ، وكشفه أمام  
 أنظار حكامه ، فقد جعلوا رواياتهم انعكاسا للحياة الاجتماعية التي يحياها  
 بسطاء الناس ، ولهمومهم ، ولطموحهم . وكانوا يحرصون على تأكيد ذلك  
 في أعمالهم ، حين يكتبون باللهجة العامية حتى تزداد شخصياتهم قرباً من  
 الواقع . وكان بينهم من يسترشد بالفكر الماركسي صراحة ، في فهمه  
 للمجتمع ، وللقضايا الطبقية والاقتصادية . مثل غائب طعمة فرمان وغانم  
 اللدباغ وفؤاد التكريلي ، الذين فهموا دورهم الحقيقي وسط الصراع الطبقي المحتدم ،  
 وعلى هذا النحو عرفت الواقعية الاشتراكية طريقها عبر محاولات هذا  
 الجيل الذين كانوا في طليعة من وقفوا مع الثورة عندما تفجرت .

وإذا كان المحصول الروائي لهذا الجيل غير وافر ، فإن ذلك راجع الى  
 "عدم تفرغهم للرواية وحدها ، وانشغالهم معها بكتابة القصة القصيرة ،  
 وبالدعوة للآراء والفكر الجديدة ، وبالإسهام في ميدان الحياة الثقافية العامة .  
 ويلاحظ أن القصة القصيرة التي اشتركوا في كتابتها مع أبناء جيلهم من  
 أمثال : عبد الرزاق الشيخ علي ، وشاكر خصباك ، وعبد الصمد خانقاة  
 ومهدي عيسى الصقر وجاسم محمد الجوى وسافرة جميل حافظ ، قد  
 حددت معالم جيل جديد له مفهومه الناضج الذي يجمع بين المضمون الإنساني  
 وعناصر الفن الأصيل ، ليتجاوزوا بها حدود الواقعية الساذجة . وأبرز  
 ملامح قصصهم القصيرة أنها حاولت تحقيق هدف سياسي واضح ، حيث  
 غلبت عليها آراؤهم السياسية وما يتصل بها من مضامين اجتماعية .

وإن دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أننا أمام جيل واع ، جاد  
 مرتبط بواقعه . متجاوز إلى القوى المهيمنة فيه . يثار على الأشكال والمضامين  
 القديمة والمتخلفة . يجتهد قدر طاقته في فهم أصول الفن القصصي . يحاول  
 أن يجعل الإنسان العادي همّه فكرياً وفنياً . يعاني أثناء عمليته الخلق  
 والابتكار . يخلص لأفكاره ولبيادته ولقننه . يسعى جاهداً من أجل الخروج  
 إلى عالمه العربي الكبير .

يعتبر « غائب طعمه فرمان » أبرز روائي هلا الحيل ، رغم كونه لم ينجح في قصصه القصيرة التي كتبها . والروايتان اللتان كتبهما تدلان دلالة صادقة على إمكانية تأثيره في مستقبل الرواية العربية في العراق ، لأنه واصل الإبداع الروائي . فانا لم نقرأ له بعد ( النخلة والحريران ) ١٩٦٦ و ( خمسة أصوات ) ١٩٦٧ . وفيهما معا تلمس بدايات جيدة جدا ترهص بأعمال عظيمة . في الأولى يغيب البطل الفرد بمفهومه التقليدي . حيث يستبدل بالطبقة المنسحقة في العراق في سنوات الحرب العالمية الثانية . وتكون الحرب هي الحادثة الرئيسية . ومن ثم يصبح أثرها المادي والفكري والاجتماعي هو الإطار العام . ويزر عامة الناس ، من فقراء الأجراء الى مستوى أن يكونوا عناصر في الفعل الدرامي .

بمعنى أن الرواية قدمت « الطبقة » الأكثر تعرضا للاستلاب والقهر . الطبقة التي لا تطحنها حروب العدوان فحسب ، بل وتواجه كافة أشكال القهر في الداخل ، عندما تكبل لها البورجوازية التجارية ضربات متتابعة في الغلاء الفاحش والتلاعب بقوتها البسيط . رغم أن هذه الطبقة هي التي تعمل وتبذل ، وهي صاحبة الحس الصادق والشعور المشول .

وينتبه الكاتب الى خطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه الطبقة البورجوازية الصغيرة في مثل هذه الظروف . فلا يكتفى بتحريك التوتين المتعارضتين قوة الإنجليز وتجار الحرب أمثال الحاج أحمد أغا وغيره . وقوة الغالبية المطحونة مثل حمادي وزوجته ورزوقي وفتحية ومرهون وحسين وتمام وناصر وصاحب ومحمود بن الحولة . وإنما نراه يوفق في رسم وتحريك « مصطفى » الدلال ، الذي تخلى من الكاتب بغناية كبيرة ، حتى يجعلها متكاملة ، وسمح للقارئ بالجواب مع آماله وعذاباتها الداخلية ، دون أن يكون ذلك تسليما بوضعية أفعال وأفواه هذه الشخصية . مصطفى الدلال ، يريد تجاوز وضعه الاجتماعي بالانتقال الى الطبقة الأخرى ، التي تحصل على الكسب المادي ، واللذة ، والإمكانة ، دون جهد يذكر . ولكن يبلغ هذه المكانة اللا أخلاقية ، كان لزاما أن يستعين بوسائل لا أخلاقية : الكذب ، السوق السوداء ، الاحتيال .

وربما تكون هذه الرواية قد استفادت من التراث الشعبي واعية ، بتوظيفها بعض جزئيات هذا التراث ، للخروج بدلالات مبتكرة . وقد مارس هذه العملية في رحمة شخصيات شعبية ، تعيش داخل البيئة المحلية ، وتنتسب بكل مكوناتها الفكرية والسلوكية إلى الجماعة والبيئة الشعبية ، وفي تصويره الممارسات الشعبية لهذه الشخصيات ، وتعبيره عن معتقداتها ، وأمثالها ، وأغانيتها ، وحكاياتها .

ويحرك « ثنائى دلالة فرمان » خمسة من المثقفين في روايته الثانية ( خمسة أصوات ) هم : سعيد ، الصحفي الذى يعمل في جريدة ( الناس ) ذات الاتجاه التقدمى المناوئ للحكم الرجعى : وإبراهيم ، المثقف الواعى ، عميق الفهم ، قاضى النقد ، يؤمن بالشعب : وشريف ، الشاعر ، الذى لا عمل له ولا شأن ، ويعتقد أنه مظلوم . وعبد الخالق ، الشاب المثالى واسع الاطلاع ، هاو للأدب ولفن الرواية . وحيد الموظف بأحد المصارف ، والذى يتحطم في نهاية المطاف . كل منهم يمثل صوتاً في الرواية . وإن جمعت بينهم الصداقة ، والثقافة ، ووحدة الأمل في تغيير واقعهم الفردى أو واقع مجتمعاتهم ، على تفاوت فيما بينهم . »

ويخصص الكاتب كل فصل لصوت من هذه الأصوات . ثم لا تلبث الخيوط الخمسة أن تتشابك وتتحد فيما بينها لتؤلف لحمة الرواية . والشخصيات تقدم تقدماً حياً ، كما لو كانت ماثلة أمامنا تتحرك حركة طبيعية نابضة متدفقة . بحيث نشعر أنها ليست دى يلعب بها ، وليست أبواقاً لأفكار أو لتيارات . إنها تحيا حياة يومية عادية ، في المنزل وفي الشارع وفي العمل . لها ضعفها وقوتها ، ومشاعرها ومواقفها وآسبها الخاصة . ورغم خصوصيتها فلها غير معزولة عن المجتمع الذى يبدو كخلفية مؤثرة أو قاعلة ، والذى تبدو هى معه عاجزة عن تغييره نظراً للزيف الذى يعيش فيه معظم المثقفين ، ولإحساسهم بالضيق الذى يدفعهم إلى الهروب بالانغماس في الجنس أو



الحر ، إنها صورة تكاد تكون واقعية لفئة المثقفين الذين كان الكاتب يأمل في قدرتهم على قيادة المجتمع وتغييره . وكأنه هنا أراد تجسيد موقف تلك الطبقة من خلال توعياتها المتنوعة ومنعطفاتها المتعددة ، إزاء مواجهة عملية التطبيق الفعلي للحياتي لأفكارها ، وإلى أى مدى يضل سلوكها في الواقع .

فالإنسان عند الكاتب مرتبط بطبقة ، تجعل له موقفاً متميزاً من مشاكل حياتية كثيرة . والطبقة تتحدد ضمن إطار الزمان والمكان . ضمن مرحلة تاريخية وبيئة تاريخية ، بكل ما تنوع به هذه البيئة من تراث وتقاليد وأنظمة ، والإنسان - كما يصوره - يعيش معاناة دائمة ، على مختلف المستويات : ونوع معاناته ، والشكل الذي يتخذه يحددان له القيمة الفكرية . كما أن عنصر المعاناة ، هو الذي يجعل حياته في حركة وتحول مستمرين ، وربما يكون هذا الفهم هو الذي جعل لشخصه تلك الأبعاد ، ولعله أضفى على روايته تلك الحرارة والحيوية .

ويتعرض « غانم الدباغ » في روايته ( ضجة في الزقاق ) لجانب من كفاح مدينة الموصل سنة ١٩٥٦ ضد طغيان نوري السعيد . وبذلك صور واقع الحركة السياسية في العراق إبان الخمسينيات . ويمكن من تجسيد شخصية البطل السليبي بشكل مقنع ، من خلال تصويره لأزمة ذلك الموظف الصغير « خليل حسين القوبلجي » نموذج البورجوازيين الوطنيين الصغار . وقد تمكن الكاتب من محاكاة هذا النموذج ، لأنه جعله من البداية حتى النهاية يعاني من الجوع الجنسي ، ومن الفقر ، ممثلاً في عائلته . ومن سوء الفهم ، لأن العاهرة أتاحت للآخرين الاعتقاد بأنه شاذ . وكلها محاكات عنيفة لردده ، وخوفه ، ومواقفه المتتمعة .

واستعان « الدباغ » بالمونولوج الداخلي ، وبالأقطة السريعة ، وباللغة المدببة ، لكن الواقع الفلاحي والعمالي والحرفي كان جذيراً بأن يتناول في عمل روائي جيد ، يصدر عن تلك الرؤية التي كان يعتقد أنها الدباغ من ناحية (م ١٢ - الرواية)

و غائب طعمه فرمان من ناحية أخرى. ذلك أن نموذج البورجوازي الصغير، والمثقف بخاصة، لم يكن يستأهل هذا الانغماس من الكتاب التقديميين. إنه مغز لسهولة في تناول والمعالجة. لكنه غير مثير للعمل الروائي. كشمسية سلبية وحيدة الجانب، محدودة الحركة، والأبعاد، والمضمون. وكان يكفي أن تتناوله رواية واحدة. لتصرف بقية الجهود والأعمال الفنية إلى عالم الواقع الفواز في مختلف المجالات، حيث القطاع العريض من أبناء الشعب الذين حملوا على عاتقهم كل الموم، وعبء المشاكل، والبناء.

وفي تصوري أن « فؤاد التكرلي » في (الوجه الآخر) (١) كان الخطوة الأكثر تقدماً وتهدداً للجيل الرابع. إنه بدأ مع رفاقه بداية صحية، بحكم وحدة التجديد التي التفوا حولها، والتي ربطتهم برباط قوى. لكنه لم يقع أسير السرد المعتاد، والمضمون المحدد بواقع، والأحداث التي تنقل نقلاً فوتوغرافياً. إذ انقلبت من أسر التعبير الساذج عن الحياة الاجتماعية بتناول ظواهر الأشياء التي تطفو على سطح الحياة العامة. لقد ذهب (التكرلي) بخطوة أبعد من الواقع المباشر، واهتم بما هو فوق الواقع. حيث يمنح مادته وموضوعه بعض الرمز، لتبقى أكثر حياة من مجرد تسجيل الواقع كما هو. وكأنه يريد أن يحمل الواقع إلى أفق جديد. وبذلك يتداخل الواقع وما فوقه<sup>١</sup> الواقع، ليولفاماً عالمًا جديدًا أعلى درجة من العالم المؤلف.

ولا يتصورون أحد أنه يهيم في اللامعقول أو في الميتافيزيقيا. فالعكس هو الصحيح، إنه لا ينفصل عن طبيعة الواقع الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية، وإنما يستوحىها. يعرضها ثم ينطلق من خلالها إلى موقف شامل من القيم والمواضعات المفروضة. ولا يهمل الفن في سبيل الفكرة أو المضمون. فهو يثرينا فكرياً وفنياً بحرصه على أن يكون عالمه الروائي فنياً، حتى وإن بدت الحادثة عادية. كما نجد في روايته هذه. شاب أخفق في دراسته الثانوية. يترك بلدته الصغيره (بعقوبة) ويستقر في بغداد مع زوجته.

(١). منشورات الثقافة الجديدة - مطبعة الوقف - بغداد ١٩٦٠.

بعمل موظفاً بسيطاً في إحدى دوائر الدولة . تلقى الحياة برتابتها .  
وثلتقى به وهو يسعى إلى استئانة مبلغ من المال من مراب عبوز ، لينفقه  
على زوجته ، التي كانت في حالة وضع . غير أن الولادة تكون عسيرة .  
فتصاب بالحمى وتفقد وليدها ، وبصرها . لكنه لا يتحمل العيش معها وهي  
في حالتها الجديدة . فيطلقها ويعيدها إلى أهلها في بلدته ( بعقوبة ) . وذلك في  
إطار بناء محكم ، وأقسام خمسة متكاملة دقيقة .

والشيء اللافت للنظر فيما يتصل بإنتاج الجيل الرابع من كتاب الرواية  
الحاليين ، أنهم استفادوا - إلى حد كبير - من التطور العالمي للشكل الروائي .  
فأعطوا للبناء الفني ، ولعمارة الرواية ، أهمية لا تقل عن تلك التي أولاها  
كتاب الخمسينيات للمضمون الاجتماعي والسياسي . وفي إطار اهتمامهم بالبناء ،  
راحوا يطورون فيه ، ويستخدمونه استخداماً حديثاً يتفق والمضامين أرادوا  
التعبير عنها ، ومواقف الأشخاص . فخصير عبد الأمير في ( ليس ثمة أمل للجلجامش )  
يوظف أسطورة ( جلجامش ) توظيفاً فنياً يتناسب وموضوع الرواية .  
ويستفيد عبد الرحمن الربيعي من نفس الأسطورة في روايته ( الأنهار ) ،  
حيث استهدف منع جلجامش الأسطوري أبعاداً معاصرة . ويعتمد الكتاب  
أسلوب تيار الوعي بطريقة أقرب إلى استخدامه أسلوباً فنياً محدثاً . كما نلاحظ  
ذلك في ( الوشم ) لعبد الرحمن الربيعي ، و ( الجبل ) لإسماعيل فهد إسماعيل .

وهم يستفيدون من الفكر الوجودي ، والعبثي ، وترى ظلال لجان بول  
سارتر ، والبير كامى ، وكافكا ، وصموئيل بيكيت ، ثم ناتالي ساروت  
وآلان روب جرييه . ويبدو ذلك في اختيارهم أبطالاً ضائعين ، محاصرين ،  
كما في ( الوشم ) للربيعي ، و ( ليس ثمة أمل للجلجامش ) لخصير عبد الأمير ،  
و ( الجبل ) لإسماعيل فهد إسماعيل . وتتضح هذه الظاهرة عند فاضل العزاوي  
المتأثر بكافكا إلى حد كبير ، في روايته ( مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة )  
وإلى حد ما في ( القلعة الخامسة ) (١) فالبطال عنده عديم يحاول تدمير العالم

(١) روايته الأولى مطبوعة في بغداد ١٩٦٩ ، أما الثانية فانتشرت بدمشق ١٩٧٢ .



كله ، لكن محاولاته تبدو عقيمة . وبطل (الوشم) سلبى على ، زائف ، يدفع الثمن على حساب رفاقه . يجد حلاً فردياً لمشكلته ، فيكسر رقاباً كثيرة قبل أن يخرج من السجن ثلثاً لخرينه الفردية الخاصة .

ويكاد معظم كتاب هذا الجيل يلتقون عند شخصية المثقف البورجوازي الصغير . العاجز عن اللوبان في المجتمع ، والانصراف مع الناس ، ومعايشة الآخرين . وفي النهاية ، يبقى خارج دائرة الحدث التاريخي الواقعي ، يفقد توازنه الطبيعي ، ويسقط في الخيبة أو الهزيمة أو الجنس : وهذا النموذج يتكرر في معظم روايات هذا الجيل ، اللهم إلا إسماعيل فهد إسماعيل (١) الذي انتفت إلى الطبقة العمالية في (الضفاف الأخرى) حيث تكتسب شخصياته هوية طبقية محددة وانماء واضحاً . بل إنه ينتهي فيها إلى أن الطبقة العاملة الشائرة هي المؤهلة لقيادة الصراع ضد أعداء التطور والحرية والاستقلال والإنسان . وكذا عبد الرزاق المطلب في (الظالمون) حيث يركز أضواءه على سكان إحدى القرى من الفلاحين الفقراء ، الذين يواجهون أزمة جفاف ، نحادة ، فيرحل البعض ويسقط آخرون ، ويصمد (هاشم) وأبوه اللذين أصرا على البقاء . وروايته (الأشجار والريح) التي ينقلنا فيها إلى جو العلاقات الاجتماعية في الريف بعد ثورة ١٩٥٨ . ورواية (الراحون) لقاسم خضير عباس التي تعتبر أول رواية فلاحية تصور علاقات اجتماعية واقتصادية ، في ريف العراق الجنوبي وفي منطقة من محافظة (ذي قار) . حيث يترك الفلاحون أرضهم المحدية سنوياً ليعملوا كعمال موسمين عند فلاحين آخرين يملكون البساتين .

وروايات هذا الجيل شغلت بالسياسة وبالموضوعات السياسية ، وما يرتبط بها من قضايا ومناقشات وأفكار . إذ قلما تخلو رواية من هذا الجانب . محمد عبد الحميد (عراة في المتاهة) يعرض جانباً من تجربة

(١) صدرت رواياته جميعاً في بيروت ، لغيرتها له دار العريفة .

ثورة ١٩٤١ . وغالب عبد الرزاق ( قالت الأيام ) يصور جزءاً من تاريخ العراق يتحدد منذ نهاية ثورة ١٩٢٠ حتى انتهاء التجربة الثورية ١٩٤١ . موفق خضر ( المدينة تحتضن الرجال ) يصور انعكاس العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ في العراق . و ( الإغتيال والغضب ) يقف عند الستين الأخيرتين من حكم عبد السلام عارف ، وشاكر جابر ( الأيام المضيفة ) يجسد جانباً من حياة بغداد والديوانية عام ١٩٥٢ . وسليمان البكري ( مدار الأشياء المرفوضة ) يتناول الفترة الواقعة بين عام ١٩٥٦ وثورة يوليو ١٩٥٨ . وهشام توفيق الركابي ( المبعدون ) التي تختار مدينة ( بلرة ) مسرحاً لأحداثها التي تقع خلال شهر يناير ١٩٥٧ ونضال المبعدين ضد ظغيان العهد الملكي . وعبد الرحمن الربيعي في ( الأنهار ) التي تبدو وكأنها كتبت لتعالج حالة عامة مر بها العراق بين يونيو ١٩٦٧ ويوليو ١٩٦٨ . ثم ( القمر والأسوار ) التي تتخذ من مدينة « الناصرية » أساساً للحدث الروائي ، وتعرض تاريخياً للفترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٥٢ . متعرضة لزحف الجيش العراقي إلى فلسطين ، ومعاملة « بورتسموث » .

والواقع أن انغماسهم في التاريخ السياسي والنضالي البعيد أو القريب ، يدفعهم دفعا إلى الابتعاد عن « الآن » ، « الحاضر » بكل ما يطرحه الواقع المعاصر من قضايا آنية ومشكلات تهم الإنسان من حيث هو إنسان ، يعيش في ظل مجتمع له موقفه ورويته واستشراقه للمستقبل . وتحكمه حركة موحدة شبه عامة على كل المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية : وإذا كان بلوء بعض الكتاب الكبار إلى التاريخ من بعد أن يكونوا قد قدموا أعمالاً روائية واقعية تعالج إنسانهم ابن لحظته ومكانه - يجد شيئاً من التبرير ، فإن الظاهرة بالنسبة لكتابنا الشباب في العراق تحتاج إلى تفسير . وإذا كانت السياسة كسياسة هيهم اليومي لكثير من الشباب ، ألا تعتبر سيطرتها على الفن ،

إعلاءه بجانب على حساب بقية الجوانب التي تهم الإنسان الفرد العادي ؟ ،

ثم ، ألا يعتبر ذلك بعداً عن شمولية النظرة إلى الواقع ككل ، في حركته الصاعدة دائماً ؟ ألا تعتبر النظرة إلى المجتمع من خلال عيني شخص محيط ، فردي ، مدحور ، عديم ، لامبال ، نظرة جزئية قاصرة ، تبعد مثل هذه الروايات عن الحقيقة التي لا يتم كشفها ومعرفة إلا بتقليب وجوهها المتعددة . فضلاً عن تصويرها المجتمع جهما صلباً سوداويًا ، ساكناً ، ميكانيكياً .

والكاتب الذي صور الآن واللحظة الحاضرة هو اسماعيل فهد اسماعيل ، لكنه راح يورخ للمقاومة الفلسطينية منذ إنطلاقها بعد يونيو ١٩٦٧ في (ملف الحادثة ٦٧) التي تكثف معالجتها للفترة التالية لحرب أكتوبر ١٩٧٣ والمراحل التي مرت بها المقاومة الفلسطينية المسلحة ، وموقفه الأنظمة العربية المتعددة منها ، ثم راح في (الشيح) ١٩٧٦ يجرى أحداثها في تلك الفترة التي كان السيامي اللبناني ، رشيد كرامي ، يحاول تشكيل وزارة انقاذ وطني ، في لبنان ، إبان الحرب اللبنانية الأخيرة .

ونحن لا ننكر مطلقاً أن اسماعيل فهد اسماعيل ينطلق من رؤية نقدية قومية عربية في هاتين الروايتين الأخيرتين . كما أننا لا يمكن أن نفرض عليه موضوعاً بعينه ، أو دائرة تدور فيها رواياته ، وإن كنا نرى ذلك نرى أن التاريخ السياسي قد يحول العمل الروائي — كعمل فني له قانونه الخاص — إلى مقالات سياسية تغطي فيها أفكار الكاتب السياسية ، وتحويل الشخصيات إلى أبواق تردد آراءه . وأن مهمة السياسي غير مهمة الفتنان ، ومهمة المؤرخ غير مهمة كاتب الرواية ، والصحفي الذي يقدم تقريراً صحفياً آفياً عن حدث ما ، يختلف



عن الروائي ذي الرؤية الشمولية ، والعمل الواعي ، والنظرة المتعمقة ،  
والثاني في الكتابة ، والإلتزام بقواعد الفن وتقنياته .

والآن ليس هو الحدث السيامي . فحسب . إنه الحدث النفسي ،  
والاجتماعي ، والذهني ، واليومي ، ومن ثم فإننا مازلنا نلج في مطالبة الكتاب  
المعاصرين ، من أبناء هذا الجيل الرابع ، ألا ينزلقوا في السطحية  
والابتذال وتكرار المصطلحات الجاهزة والشخصيات المعسدة سلفاً  
والأفكار الصدئة . وبأن يكون لديهم وعي علمي عال بالعالم الذي  
يعيشون فيه ، مع إمتلاكهم رؤية شاملة للمستقبل ، وحرية فكرية  
لا حدود لها . وبألا تبهرهم أضواء الإغراب والتعقيد واللامعقول  
والتجريب ، فتصرفهم عن البحث في أحماق واقعهم الاجتماعي اليومي  
المعاش . وألا تلهيهم شخصية المثقف البورجوازي الصغير عن استكشاف  
الأبعاد الايجابية والثورية والإنسانية لدى الآخرين ممن ينتمون إلى قوى  
وطبقات أخرى . فقد استفد تصوير هذه الشخصية في الرواية العربية  
عموماً ، والعراقية على وجه الخصوص ، أغراضه .

وأؤكد أن هذا الجيل استطاع أن يلفت إليه الأنظار عندما تجاوزت  
أعماله حدود العراق . وهو جاد في حرصه على الاستمرار في الكتابة  
الروائية ، وسوف تتحقق على يديه ملامح شخصية روائية مستقلة ،  
لو أنه أخذ في اعتباره ضرورة الاستفادة من تجربة الرواد ، ومن  
تجربته هو ، ومن تجارب الآخرين ، ومن الارتباط بواقعه ارتباطاً  
لازماً . والأمل معقود بالفعل على عدد طيب ممن يمارسون كتابة  
الرواية ، وهم في كل جديد يقدمونه ، يشبثون أنهم يتطورون ،  
وفي هذا دلالة على أنهم لا يقفون محلك سر . إنهم يفيدون ،  
ويتجاوزون الأخطاء التي وقعوا فيها قبل .

وَمِنْ سَوِيفِ يَوْ ثُرُونٍ فِي مُسْتَقْبَلِ الرِّوَايَةِ الْعَرَبِيَّةِ ، وَلَوْ أَنَّهُمْ تَوَفَّرُوا  
 عَلَيْهَا ، وَبَقِيَ اخْتِلَاصُهُمْ لَهَا مُمْتَدًا : عَبْدُ الرَّحْمَنِ مَجِيدُ الرَّيِّعِيِّ —  
 إسماعيلُ فهد إسماعيل — عبدُ الرزاقِ المِطْلَبِي — فاضلُ العزاوي — موسى  
 كَرِيدِي — أحمدُ خَلْف — عبدُ الستارِ ناصِر — موفقُ خَضِر — جليلُ القيسِي —  
 شاكِرُ جابر — محمدُ خَضِر — خضيرُ عبدِ الأمير — وغيرهم : بل إنَّ مِنْهُمْ  
 مَنْ يَسْتَأْمِلُ أَنْ تُكْتَبَ عَنْهُ دَرَسَاتٌ مُسْتَقْلَةً .

## الفصل الرابع

### الرواية العربية في المغرب العربي



في بداية حديثنا عن فن الرواية في المغرب العربي ، ينبغي أن نحدد موقفنا من ظاهرة تفشت في المنطقة العربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ألا وهي كتابة الرواية باللغة الفرنسية . وهي لغة المستعمر . وقد كانت هذه الظاهرة واضحة في الجزائر بشكل لافت للنظر ، وخطير . ففي الفترة ما بين ١٩٤٥-١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . كذلك فإنه فيما بين ١٩٦٥-١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة بالفرنسية : في حين أن الروايات التي كتبت باللغة العربية لم تتعد الثلاث روايات . ( ١ )

أما في تونس والمغرب الأقصى ، فقد بلغ مجموع الروايات التي كتبت بالعربية فيما بين ١٩٤٥-١٩٧٢ ، أكثر من خمسة وثلاثين رواية ، في مقابل واحد وعشرين رواية مكتوبة بالفرنسية .

ونحن لن نتعرض إلا للروايات التي كتبت بلغتنا القومية العربية . لإيماننا بأن الذي يناضل بالسلاح وبالفكرة و بحضارته وتاريخه و تراثه ، ضد عدو شرس ومحتل بغيض ، وحضارة ، غازية . هذا الذي يبذل حياته فداء للأرض وللإنسان ، ليس أيسر عليه من أن يتعلم « العربية » ويكتب « بالعربية » عن « قضايا عربية » ، لقارئ « عربي » يعيش في مجتمع عربي له مواصفاته وخصائصه وشخصيته . والتعريب في المغرب العربي قضية لا تنفصل عن بقية القضايا والمشاكل التي يتعرض لها الإنسان المغربي . فاللغة لا تنفصل عن المجتمع ، ولا عن الطبقات الكادحة فيه .

وإذا كانت اللغة الفرنسية هي لغة البورجوازية الكبيرة والأقطاعيين وأذناب المستعمر ، وإذا كان النضال العربي أصلاً يريد إحلال حكم الشعب محل سيادة القلة ، فلاولى - في هذه الحالة - أن تبدأ الثورة على لغة القلة ،

( ١ ) انظر الإحصائية التي أوردها عبد الكبير الخطيبي في « الرواية المغربية » منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي - الرباط ١٩٧١ . ص ٤٠ .

لإبعادها عن مجالات الإستخدام والاعتماد اليومي ، لتكون أية حركة استقلالية وطنية وقومية ، منطقية مع نفسها ومع ما تدعو اليه . ولتضرب المثل واقعية ويوميا أمام جماهير الشعب الكادح ، صاحب المصلحة الأولى في تحطيم فكر القلة ، ومصالح وامتيازات ووجود القلة ، وبالطبع لغة القلة .

لقد تولدت كتاباتهم عن فترة الاستعمار . وعبرت رؤاهم عن مواقف غير مقبولة . لذلك فإنه ليس من الممكن اعتبار رواياتهم جزءا من الميراث الثقافي العربي الأصيل ، المتمثل أساسا في الأدب العربي الذي ظل موصول الحلقات في كل بلدان المغرب العربي ، رغم ما تعرض له من إبادة ومطاردة . ورغم ما قاسى دعائه وأعلامه من استبداد وتشريد . وكيف بنا نقبل قول «أدريس الشرايبي» : «المغربي : ( لست استعماريًا ، بل ولست حتى معاديا للاستعمار . إلا أنني مقتنع بأن الاستعمار كان ضرورياً ومنقذاً للعالم الإسلامي . ذلك أن مبالغات الاستعمار مضافة إلى القيم الأكيدة لأوروبا ، كانت هي الحمية التي أنضجت النهضة الاجتماعية التي نشاهدها اليوم ) .

كما أعلن «محمد ديب» الجزائري ، للصحافة الفرنسية في ١٩٥٨ أنه : ( يفضل اللغة الفرنسية استطعنا أن نتجنب معرفة الإقليمية (كدا ١١١) ) انتهى . بصفتي جزائري لا أرى أي مأساة في استعمال هذه اللغة ، والذين يزعمون ذلك يحاولون ستر عجزهم ) . بينما يحاول «مالك حداد» الجزائري تدوير ذلك قائلا : ( هـ . ان الكتاب اللذين هم من أصل بربري عربي ، عند تعبيرهم بالفرنسية يترجمون فكراً جزائرياً نوعياً . وهو فكر كان بالإمكان أن يصل إلى ذروة التعبير لو أنه صيغ في لغة وكتابة عربيتين ، إننا نجعل الآخرين يفهموننا ، ولكن الكلمات التي هي موادنا اليومية ليست في مستوى أفكارنا . وهي أبعد ما تكون عن نقل مشاعرنا . ومن ثم فليس هناك مبرر تطابق تقريبي بين فكرنا العربي وقاموسنا اللغوي الفرنسي . ( ١ )

واعترف « كاتب ياسين » الجزائري ، بأن نتاجه يتعدى فهمه وقراءته على أغلبية مواطنيه . ومع ذلك فإنه يدخل اللغة ويفنى جسمه وروحه في الكتابة مستهدفاً من وراء ذلك جر الجمهور الفرنسي الذي يكتب له ، إلى عالمه .

هذه هي نظرهم ، وذلك كان موقفهم : وإذا كانوا - الآن - يقررون بانتهاء رسالتهم ، فكيف تتناولهم ؟ وإذا كانوا كذلك يؤمنون بضرورة استخدام اللغة العربية ، فلماذا يصر البعض على دراساتهم وإعتبارهم رواد ومناضلين ومبشرين عن قضايا الشعب العربي وواقعه ؟ وفي الوقت الذي وجد كتاب يناضلون في ميدان الكلمة العربية ، يدرسونها ، وينقلونها بالتعليم إلى غيرهم : ويتعاملون مع أبناء الشعب العربي عن طريقها وحدها ، قصر هؤلاء عن الاشتراك في هذا الميدان الشريف ، الذي لم يكن يتطلب عناء ولا مشقة .

ومهما ادعى البعض بأن هؤلاء صوروا مجتمعاتهم ، فإن الغالبية العظمى من أبناء تلك المجتمعات لم تكن تعرف اللغة الفرنسية . وما تزال حتى هذه اللحظة : إذن ، هل صوروها لمجتمعات أخرى ؟ ولماذا ؟ ! أحرام على بلابله الدوح . حلال على الطير من كل جنس ؟ ! وفي مثل هذه المجتمعات التي خضعت للإستعمار الاستيطاني كان لابد من أن ياحب الفن والأدب دوراً في التوعية والتغيير : لكن كانت الهوة شاسعة بين من يمثلون القيادة الفكرية وبين جماهير الشعب اللذين هم في حاجة إليهم . وهم لم يعرفوا في مجتمعاتهم الوطنية المحلية ، فضلاً عن المجتمع العربي الكبير ، ما نقارىء العربي لم يعرفهم إلا بعد أن ترجموا من قبل غيرهم . ومن ثم فإن الأجدير بهم أن يذكروا في إطار ذوى الروايات المترجمة .

وهل ننسى أن اللغة العربية ، تركيبها ، ودلالات ألفاظها ، وإشعاعات عباراتها وطريقها في بناء الصورة ، ورسم الملامح ، وضيافة الفكرة ،



وتكوين الرواية ، وتشكيل الموقف . وهي تختلف عن طريقة استخدام اللغة الفرنسية في أداء كل هذا . ولا شك أن دارسى النصوص الروائية ، والبنائية ، عندما يتصدون لدراسة مثل هذه الأعمال المكتوبة بالفرنسية ، لن يجدوا فيها إلا صياغة أديب فرنسي متأثر بلغته الفرنسية ، وأساليب سابقه ، وبتراث هذه اللغة . وبالتالي ، فإن تحليل النصوص المترجمة إلى اللغة العربية ، سوف ينصب على لغة المترجم ، ودقتها ، وأصالتها ، وخروجها عن النص أو إلزامها به .

هناك إثنان ترجمتا رواية ( صيف أفريقي ) لمحمد ديب . هما جورج سالم ، وعبد المسيح بربار . بينما ترجم ثلاثيته الدكتور سامى الدروبي . لاحظ ما قد ينجم من فارق ، ورواية مالك حداد ( التلميذ والدرس ) ترجمتها الدكتور سامى الجندى . و ( نجمة ) لكاتب ياسين ، ترجمتها ملك أبيض العيسى . وهكذا بالنسبة إلى ( العين والليل ) لعبد اللطيف اللعبي المغربي ، و ( حرودة ) للطاهر بن جلون ، و ( الذاكرة الموشومة ) لعبد الكبير الخطيبي وغيرها .

زعم بعضهم أنه يستهدف العالمية ، ومن ثم اختار الإقامة في باريس ، وهو إختيار يجعلهم عرضة لانتقادات كثيرة ترى أن النفي الإختياري غير مبرر من الناحية الوطنية ، وأنه لا يستند إلى تحليل موضوعي للوضعية التاريخية والسياسية التي يعيشها بلاده ، وإنما هو انفصال عن الجذور عميق ، لا يمكن معه أن يتلاءموا مع مجتمعاتهم ! والعالمية في تصورى تبدأ من الوطن الأصلي . المنبع ، المطلق ، حين يخلص الكاتب في التعبير عن قضايا شعبه وأمتة ، التي تلتقى مع قضايا كل الشعوب الإنسانية . هل كان لزاماً على « دستويفسكى » و « تشيخوف » و « بازك » و « ديكنز » أن يعيشوا في دول كثيرة ، ويكتبوا بلغات هذه الدول ، حتى يعرفوا فيها ؟

ولماذا لم يفعل عهد حسين هيكل ذلك وهو مقيم في باريس ، ولندن ،  
وسويسرا أثناء كتابة روايته ( زيب ) ؟ وكذلك شكيب الحباري السوري ؟  
وغيرهما . . .

عموماً ، لقد أصيب هذا الاتجاه بشلل يكاد يكون عاماً ، لأنه لم  
يستطع أن يتخلص من عواقب الاستعمار ، ولم يقلر على تحمل وضعيته  
الراهنه بما في ذلك إعلان موته . وذلك بعد سنة ١٩٦٢ حين أعلن استقلال  
الجزائر . وهي السنة الحاسمة في بداية الأدب الحقيقي الواقعي ، إذ كانت  
دول المغرب الثلاث قد نالت استقلالها ، وأصبح على كل واحد من كتبوا  
الرواية الفرنسية أن يحاول إيجاد حل لتناقضاته ، سواء كان من المقيمين  
في باريس ، مثل : البيرميحي - محمد ديب - إدريس الشرايبي - هنري  
كريا ، أو أولئك الذين تخلوا عن كتابة الرواية وانشغلوا بالوظائف  
الدبلوماسية والسياسية مثل عبدالمحميد بن جلون ومحمد المسعدي ، أو غيرهم  
من لجأوا إلى التدريس كحل ، مثل مولود معمري وآسيا جبار ، إنها  
مشكلتهم إذن وليست مشكلتنا الآن .

• • •

سبقت تونس إلى الإسهام في مجال الرواية المكتوبة بالعربية . ونلاحظ  
أنه خلال فترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٢ صدرت سبع روايات فقط ، اثنتان  
منهما ظهرت في المغرب الأقصى ، والروايات الخمس الأخرى نشرت في  
تونس . ولم تنشر أية رواية في الجزائر . ولا شك أن الظروف الخاصة  
ساعدت على ذلك . ففي عام ١٨٦٠ عرفت الطباعة لأول مرة . وفيه ظهرت  
أول صحيفة . وقد شهد النشاط السياسي ازدهارا ، بمجرد صدور « عقد  
الأمان » ١٨٥٧ ، بمثابة دستور ينظم سياسة البلاد . وكان ذلك قبل أن  
تحتلها فرنسا . وترتب على ذلك صراع حربي ، وفكري . وأتاح جامع  
الزيتونة ، والمعهد الصادقي للغة العربية ، أن تصمد هذه اللغة ، إذ لعبا  
دوراً خطيراً في الحفاظ عليها ، وفي تخريج دفعات من المثقفين بها .  
ثم مالبث الحزب الدستوري الجديد المنبثق من جيل ١٩٣٠ ، أن دافع

عن فكرة الثقافة الوطنية . . . وجديز بالذكر أنه في هذه السنة صدرت أهم  
المجلات الأدبية التي عنت بالفن القصصي بوجه عام . وهي مجلة (العالم الأدبي)  
للشيخ زين العابدين السنوسي ، وقد جمعت حولها مثقفين من كل الاتجاهات ؛  
كما أصدرت سنة ١٩٣٢ عدداً خاصاً بالقصة الحديثة ، احتفل بالقصص  
الموضوعة ، وبالترجمات ، وبالنظريات وبالدراسات الفنية حول هذا الفن .  
وقد لعبت الترجمة دوراً مهماً في إثراء الرواية التونسية . منذ اهتمت مجلة  
(الرائد التونسي ) ١٨٦٢ بنشر أولى الترجمات عن الإيطالية والأسبانية .  
ويعد محمد المشيرقي أول من ترجم قصصاً طويلة عن اللغة الفرنسية . وبعده  
توالت ترجمات : العربي الحلولي ، وإبراهيم فهمي بن شعبان ومحمد نجيب  
وعبد العزيز الوسلائي . وقد ترجمت تونس لتولستوي سنة ١٩١١ مما يعتبره  
البعض حدثاً هاماً .

ويخطئ من يظن أن الرواية العربية في تونس صدرت قبل ١٩٣٥  
وعلى يد علي اللوعاجي ، أبو القصة التونسية الحديثة بلا منازع . فهناك  
من يرى أن العقد الأول من هذا القرن ، أنبت روايات (الهيفاء وسراج الليل)  
لصالح السويسي ١٩٠٦ ، و(الساحرة التونسية) للصادق الرزوقي ١٩١٠  
و(فكاهة مجلس قضاء) لمحمد مناشو ١٩١٠ . والحق أنهم لا يفرقون بين  
المقال القصصي ، والصورة القصصية والقصة القصيرة . بل إنهم لا يعرفون  
ماهية الرواية أصلاً .

ذلك أن الأولى ، منشورة في مجلة (خير الدين) التونسية ، العدد  
السابع ١٩٠٦ . وهي محاولة في الكتابة فقط ، لا ترقى حتى إلى مستوى المقال  
الأدبي الجيد . ناهيك عن القصة القصيرة أو الصورة القصصية . وهي أبعد  
ما تكون عن الرواية ، ولو في بداياتها الساذجة الفاشلة ، غير الفنية .  
أما الثانية فلأنها تقترب من فن الصورة القصصية ، ولا علاقة لها بالرواية  
من قريب أو من بعيد . فهي « فكاهة » ، « مجلس » ، « قضاء » ليس غير . والثالثة  
أرباباً يدعى هذا الرأي أن يتمسكوا به ، بعد أن عرفوا أنها مقولة نقلها



حرفياً . منذ أول كلمة فيها حتى آخر حرف ، عن ( التوبة ) لمصطفى لطفى  
المنفلوطى . وهى عبارة عن مقال قصصى ضمنه كتاب ( العبرات )  
الجزء الثانى .

أول رواية عربية تونسية إذن كانت (جولة حول حانات البحر الأبيض  
المتوسط ) ١٩٣٥ للكاتب ( على الدوعاجى ) . ويقال إن له رواية أخرى  
بعنوان : ( شارع السيقان المخضبة ) ، لكن أحداً لم يعثر عليها ، وفى جولته  
تلك ، عبر عن لقاء الحضارتين : العربية والأوربية ، أتيح له فى هذه الرواية  
الصغيرة التى تشبه الخواطر الذاتية ، أن يتصور الغرب امرأة ، وأن يجعل  
كتابته التى تعتمد المقابلة ، وسيلة لاقتناص السخرية والتعبير عن رغباته  
وغرائزه . إنه استطاع أن يجمع فيها بين الأسلوب التقليدى للرحلات ،  
وبين أسلوب الاستطلاع الصحفى . ثم قدم بطريقة الخاصة وصفاً للرحلة  
التي قامت بها ثقافة معينة ( العربية التونسية ) وما صادفته من صعاب .

يلور حديث السفر عن رحلة فى البحر الأبيض المتوسط قام بها « على  
الدوعاجى » سنة ١٩٣٣ . وأثناء إقامته فى أوروبا ، لم تكن حساسيته متيقظة  
إلا لشيء واحد فقط هو : الجسد والجنس . أوروبا فى نظره هى اكتشاف  
الجسد . لذلك فانه يورد وصفاً مطولاً للنساء ، وهن يرتدين « البيكى »  
فى شواطئ السباحة ، أو وهن يتجولن فى الشوارع ليلاً . لقد عبر على  
الدوعاجى عن إدراكه للغرب بوصفه امرأة . لذا أضفى على وصفه له طابعاً  
جنسياً ، وشبه نفسه بالرجل الذى تزوج امرأتين ، الشرق والغرب . وهو  
يحهماً معاً . خصص للأولى الجانب الرومانسى لديه ، بينما وهب الثانية جانبه  
المادى . وأذاب بهذه الطريقة الساخرة مشكلة تعارض الشرق والغرب . لكن  
سخريته تبقى محصورة فى مجال التحريف والكاريكاتور ، لأنها مجرد  
سلسلة من الصور المتقابلة المفرغة من عنفها .

ولم يكن الدوعاجى وحده آنذاك . فقد وجد إلى جانبه كتاب آخرون ،

حاولوا كتابة الرواية باللغة العربية : منهم زين العابدين السنوسي ، مؤلف الرواية التاريخية ( فتاة اللحم ) ، ومحمد عبد الخالق البشروني ، وعبد الوهاب بكير ومصطفى خريف ومحمد العربي . وهو جزائري الأصل تونسي المولد ، لذلك يعتبره البعض ممثلاً للقصة الجزائرية المهاجرة المكتوبة خارج الجزائر . في حين يستند البعض الآخر إلى مولده ، فيعده تونسياً ، ولم يحسم الأمر قول علي الدوعاجي في كتابه ( تحت السور ) الذي يقول فيه : ( تعرفنا في دار العرب على شاب جزائري الأصل تونسي المولد ) .

هناك كاتب روائي خلاق ، كان له تأثير كبير في الحياة الأدبية التونسية خلال العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، هو « محمود المسعدي » ، الذي مارس الكتابة بين سنتي ١٩٣٩ - ١٩٤٥ . كاتب مثقف ثقافة واسعة . وبالذات في الفلسفة والمنطق . وفق بين الثقافتين العربية الإسلامية ، وبين الثقافة الأوروبية . واقتبس من التراث العربي الشكل القصص القديم ، كالحديث ، والمقامة ، والسيرة . واستفاد من المواقف العربية القديمة النموذجية التي يسهل على القارئ إيجاد ما يناظرها في غضون كتاب الأغاني ، وكتب السيرة ، والرحلات ، والمغازي . تناول هذا كله ، بثقافته الحديثة ، وبوعيه الفكري ، ومن خلال اعتقاده بالفلسفة الوجودية ، وصاغ منها مجتمعة عالمه الروائي .

روايته ( مولد النسيان ) تصور الأزمة القائلة التي يجتازها طبيب اسمه « مدين » وزوجته « ليلي » ، في بلاد تخيلية مثقلة بالحرارة ، و « مدين » هذا مهووس بالموت . يريد أن يقتل « المادة » وأن يبحث عن وسيلة تهيه النسيان ، لأن الموت قهره حين اختطف منه حبيبته « أسماء » ، ويصاب الزوجان بالحمى ، بعد مسيرة طويلة من البحث والكفاح في سبيل العثور على دواء للنسيان . ويرفض « مدين » أن يعالجه الأطباء مفضلاً استشارة الساحرة « رنجهاد » ذات القوة الغيبية والسلطان الكبير على الناس . إنها تملك أعشاب النسيان أيضاً . وبذلك فلأنها تعلمه كيف يصنع شراب الخلود ، وقتل الموت . ورغم معارضة زوجته له ، فإنه يشرب هذا الشراب .

( ١٣٢ - الرواية الحديثة )

ويصف محمود المسعدى مختلف مراحل الانعدام والالتحاق بعالم الأموات ، بيد أن « مدين » يدرك قبل أن يلفظ أنفاسه ، أن الروح لم تنه بحثها ، وقد لانهيه أبدا ، وأن كل موت يتخلف ميتا بين الأحياء . وليلى هي الكائن الذى خلفه رحيل « مدين » عن الحياة ، وإن التحقت تبعاً لذلك بكهوف النسيان .

والرواية فى مجموعها مكتوبة فى شكل رموز ، وصور تريد أن تكتفى بدلتها . والشخصيات لا تتوفر على أى وجود حقيقى ، إذ حملها الكاتب بالافكار والوساوس ، دون أن يذكر لنا الكاتب أسبابها ، مما يجعلها معبرة عن الالتباس العميق المكتنف بالميتافيزيقيا والرمزية والغموض والإبهام . ربما كان العالم الخيالى الذى أبدعه محمود المسعدى نوعا من التشخيص لتونس ، ولعله كان يقصد التعبير عن قلق جيله هو بالذات . لكن العلاقات بين العنصر التاريخى والعنصر الخيالى ، جاءت غائمة قائمة ، غارقة فى ضباب رمزية تتأبى على كل مقارنة منهجية .

ولا تخرج روايته ( السد ) عن دائرة اهتماماته الفلسفية الوجودية ، ومن عالمه الخيالى المفضل ، الذى يذكرنا بقصص توفيق الحكيم القصيرة التى نضمها مجموعته ( أرنى الله ) . نزل « غيلان » وزوجته أرضا قاحلة قفراء فيقرر بناء سد . لكن يهب هذه الأرض الصحراوية القاسية ، المياه ، والعشب ، والخصوبة ، والنماء : ويواجه تحديات كثيرة منها : صعوبة الجو والطقس . وتعنيف زوجته . ورفض العمال الاستمرار فى العمل . ووقوف الآلهة « صهباء » ضده . الذى نمل فى النهاية بتسليطها عاصفة عاتية دمرته وحطمت سده :

والمسعدى يرى أن أساس الأدب ينبغى أن يجسم فى الحرية المطلقة للفن ، ويطالب بتحرير الفن من كل سيطرة دعائية أو ايدىولوجية . وقد انعكست نظريته هذه فى رواياته . حيث خلق بعيداً بعيداً ، وانفصل تماماً تماماً عن قضايا الواقع الاجتماعى فى تونس . إذ ألهته



مقولات فلسفية ، ونظريات تجريدية بحثة . وبهذا عزل نفسه بنفسه عن المجتمع وعن القارىء . فالمجتمع لم يكن في مرحلة تسمح له بهذه الرفاهية الفكرية ، لأن المشاكل الحياتية الإقتصادية والاجتماعية كانت تطحنه طحنا . كما أن القارىء العام لم يكن قد وصل بعد إلى مستوى المسعدى الثقافى .

هذا المستوى هو الذى جعل الدكتور طه حسين يقول عنه : ( إن الوجودية قد أسلمت على يد الأستاذ المسعدى كما تنصرت فى فرنسا على يد الكاتب الفرنسى المعروف جبريل مارسيل ) . ويقول عن أسلوبه : ( لا عهد لنا بمثله فى الأدب العربى إلا أحيانا قليلة حين يرمز الفلاسفة إلى بعض ما يريدون تصويره من ألوان الحكمة ) .

وقد عمل استقلال تونس بطبيعة الحال ، على الإحساس القوى بالشخصية الذاتية الاعتبارية ، وبالاتماد على ما هو كائن وموجود من الإمكانيات ، والاستناد إلى القدرات الخاصة ، دون الارتكان إلى تجارب الآخرين ومحاكاتها . وراح الكتاب من ناحية أخرى يلتفتون إلى تاريخهم الوطنى وتراثهم الشعبى ، يستمدون منهما شخصيات وموضوعات رواياتهم . فكثرت الروايات التاريخية ، لإقبال معظم الكتاب على هذا الاتجاه . بينما ذهب بعضهم فى تأكيد الذات إلى اختيار موضوعات رواياتهم من الواقع المكتظ بالمشاكل والقضايا الطاحنة .

ومن ناحية أخرى ، فإن مشكلة النشر أخذت طريقها إلى بدايات الحل . حين أصدر « أبو القاسم محمد كرو » سلسلة كتاب « البعث » التى ساندت الرواية والقصة سواء كان كاتبها تونسيا أم جزائريا أم مغربيا . كما أصدر « محمد مزالي » مجلة « الفكر » التى شرعت فى الاهتمام بفنون الأدب القصصى . وفى ١٩٥٩ أصدر عددا خاصا بالقصة العربية الحديثة فى تونس . وسجل الكتاب وجهات نظرهم فى واقعها وفى مستقبلها . ثم

مالبث بعدئذ أن صدرت مجلة (قصص) ١٩٦٦ ، وهي وإن احتفلت بالقصة القصيرة في المرتبة الأولى ، فلأنها لم تغفل الرواية إغفالا تاما، بنشرها بعض المقالات حولها . أو بنقدها لبعض الروايات العربية . أو بالتفريق بينها وبين فن القصة القصيرة .

وكان لكل مجلة من هذه المجلات فريق من الكتاب يتجمع حولها . فضلا عن ظهور مجلة (الجديد) . وتخصيص الصحف اليومية بعض صفحاتها الأسبوعية للقصة والرواية مثل صحيفتي (العمل) و (الصباح) . ولم تخل كل منها من جماعة تلتف حولها . وهذه الجماعات تثرى الحوار حول فنون الأدب القصصي ، وتبهيء الأذهان لتقبل هذه الفنون . وتساعد الناشئة من الكتاب على الإسهام فيها .

والبشير خريف ، واحد من الرواد الأحياء ، لم يتوان قط عن الإبداع الروائي . وله نتاج يعود إلى منتصف الثلاثينيات . وفي أواخر الخمسينيات نشر في مجلة (الفكر) رواية (حبك درباني) وهي أقرب إلى الترجمة الذاتية ، تدور حول تجارب عاطفية لشاب في العشرين . ثم بعدها نشر رواية تاريخية ، لاقت نجاحا كبيرا . هي (برق الليل) . وروايته الثالثة (الدفة في عراجينها) تعالج قضية العمال المضطهدين في الجنوب التونسي ، وبالذات أهل «الحريد» وحياتهم الاجتماعية . بمعنى أنه اهتم في (برق الليل) بالتاريخ ، في حين ربط — في الأخيرة — بين التاريخ والقضية الوطنية ، وبين المسائل الاجتماعية والقضايا الإنسانية .

ويشاركه الكاتب «محمد العروسي المطوي» في هذا النزوع ، مرة نحو التاريخ الصرف ، وأخرى في التوفيق بين الجانبين . وذلك في رواياته : (حليمة) و (التوت المر) وهما تصوران مراحل الكفاح في الجنوب التونسي وكذلك البؤس الاجتماعي الذي كان سائدا في تلك الناحية من البلاد . و (من الضحايا) الصادرة ١٩٥٦ ، ولا تلبث أن نجد لهما الموضوعين صدى

كبيرا في روايات ( حب وثورة ) لعبد الرحمن عمار . وثلاثية ( أرجوان )  
لمحمد المختار جنتات . و ( وناس ) لمحمد الديب بن سالم ، و ( التحدي )  
لمحسن بن ضياف . حتى رواية ( نوافل الزمن ) لمحمد المختار ١٩٧٤ .

يستطيع قارئ هذه الروايات أن يخرج بحصيلة من المعلومات والمعرفة  
التاريخية الخاصة بتونس ، وبالذات ابتداء من العشرينيات حتى الستينيات .  
ذلك أنها صورت مراحل تاريخية واضحة . وجسدت المقاومة الشعبية ضد  
الاستعمار الفرنسي . واحتفلت بالمقاومين ، بطريقتها الفنية الخاصة . وهو  
ما وجد استجابة تلقائية من جمهور القراء الذين كانوا يريدون التعرف إلى  
تاريخ شعبهم وإلى مواقفهم الإيجابية ، من وجهة نظر أبناء الشعب أنفسهم ،  
وليس من الكتاب والمؤرخين الفرنسيين . وبخاصة أن كتاب تلك الروايات  
عاشوا في ظل الإستعمار ، ثم طوال فترات المقاومة ، فالاستقلال ، وما بعد  
الاستقلال ، فضلا عن أنهم ينتمون إلى بيئات شعبية . ويؤمنون بأن مستقبل  
تونس سوف يكون في أيدي هذه الفئات المناضلة التي حرمت طويلا ،  
والتي هي القوى الأكثر عددا .

ومن ثم فإننا نلاحظ أنهم يجدون الدور الذي قام به الأبطال الشعبيون  
البسطاء في فترات اشتعال المقاومة . هذا هو سر اختيار شخصيات رواياتهم  
الرئيسية منهم : فالبشر خريف ومحمد الصالح الجابري يختاران أبطالهما من  
العمال . بينما محمد العروسي المطوي يستمد موضوعاته وشخصياته من الريف .  
ومحمد رشاد الجمزاي يركز على الأطفال . ويختار محمد المختار جنتات أبطاله  
من الطلاب الذين كانوا يشتركون في المظاهرات التي حدثت قبل الاستقلال  
وبعده ، مثل مظاهرة ٨ أبريل ١٩٣٨ احتجاجا على السياسة الإستعمارية  
الفرنسية .

وعقدة هذه الروايات تقليدية معروفة ، تحدث ظلم ما من قبل الاستعماريين ،  
تثور نائرة الناس العاديين ، تتجمع قواهم في مواجهة القوة الغاشمة ، تحدث



مواقف صعبة كثيرة • تجتازها الفئات الشعبية بنجاح وتنتصر في النهاية • وكأن الكتاب كانوا متفائلين بالمستقبل • ولم يكونوا متشائمين أبدا • وفي هذه الروايات لا تجدد البطل الأناي الفردى • وإنما تجدد البطل الرمز الذي تلتقى حوله كل الرغائب والآمال • والذي تنجسد فيه كل صفات الشخصية العربية التونسية • إنه إنسان عادى جدا • لكنه يحتك بالآخرين • ويلدوب فيهم • وتلدوب آمالهم فيه • من أجل الهدف الواحد • الذى هو هدف قومي يتلخص في ضرورة تحرير تونس •

ولنا أن نتوقع أن يتخذ هؤلاء الكتاب • في رواياتهم • موقفا من العدو الداخلي • المتمثل في الارستقراطية والبورجوازية المستفيدة من الاستعمار والملتفة حوله • فزاهم — إن صوروا — مشوهين • متهمين بالخيانة والعمالة والاستغلال • والانصرار على الاستعمار • يستتبعه انتصار عليهم • فالبطل يخوض معركة • الأولى ضد المستعمر لاسترجاع الأرض الأم • والثانية ضد المستغلين التوانسة لإعادة الأرض لمفلحيها الحقيقي وهو الفلاح الأجير • ومن اللافت للنظر أن المستغل غالبا ما يكون عم البطل • إذ يموت والده فريث الابن — البطل عنه الأرض • وسرعان ما يسيطر عليها العم بمختلف الأساليب والحيل • وعندما يشب الابن عن الطوق ويعرف الحقيقة • يبدأ الصراع بينه وبين عمه • وفي نفس الوقت يكون قد تعاق قلبه بحب ابنة عمه • وهو ما نصوره ثلاثية ( أرجوان ) ورواية ( الدفلة في عراجينها ) أى التمر في علوقه •

كما أن لنا أن نتوقع أن يدفع الحماس الوطني • والهدف القومى • إلى كثير من المباشرة والتقيرية • وإلى أن تكثر الخطب • ويعلو صوت المؤلف • ويجعل الشخصيات تتحدث بلسانه • منفعة صاخبة هادرة • فبدت الشخصيات سطحية • لم تتعمق من جميع الأبعاد والزوايا • وتناولها الكاتب من جانب واحد • بل إنك واجد الشخصيات مكررة هنا وهناك وهناك • وتحولت بعض صفحات من كل رواية إلى دعوة صريحة ومكشوفة لمبادئ

حزب الدستور وتعاليمه . فالآراء والأقوال التي تجري على ألسنة الأشخاص مستمدة من توجهيات هذا الحزب . وهو ما أصاب بناء الرواية بكثير من الخلل الفني . وجعلنا لا نصدق الشخصيات ، ولا نقنع بهم ، ولا نعيش همومهم وواقعهم ، لأنها تبدو جميعا غير مقنعة ، وغير قابلة للمعقولية والتصديق .

اللهم إلا بضع روايات جهدت في أن تسلم من هذه العيوب مثل «وناس» لمحمد الحبيب بن سالم ، و « البحر ينشر ألواح » لمحمد الصالح الجابري ، و « في بيت العنكبوت » لمحمد الهادي بن صالح ، و « نصيبي من الأفق » لعبد القادر بن الشيخ ،

في الرواية الأولى قدم محمد الحبيب عملا واقعا ، التزم فيه بكثير من سمات الواقعية التسجيلية . ومتأثرا ببلزاك وفلوبير ، حيث وصف بتفصيل ، واحتفال بالجزئيات والتفاصيل إلى كل صغيرة وكبيرة ، حياة سكان الصحراء بجنوب تونس . وكأنه أراد لروايته أن تكون شبه وثيقة ، تتناول الحياة العادية اليومية ، والعادات ، والتقاليد ، والحرف والأمراض ، وطرق علاجها ، والحيوانات والطيور ، وكل ما يتصل بحياة الناس هناك . وقد استنطق الأشخاص بلهجة الجنوب التي يجد أهل الشمال صعوبة في فهمها .

وتعتبر رواية ( البحر ينشر ألواح ) لمحمد الصالح الجابري ، الرواية الثانية بعد روايته الأولى ( يوم من أيام زمرا ) ، وكان موضوعها حول إضرابات العمال ضد الاستعمار الفرنسي . أما روايته الثانية ، فلها تتخذ من أحد الأحياء الشعبية منطلقا وبيئة مكانية يتحرك الأشخاص في إطارها . « دربال » معلم ، ينقل إلى العاصمة . لكنه لا يجد مسكنا ملائما ، فيقنع بغرفة صغيرة في أحد الأحياء القديمة . ويجعلنا الكاتب نعيش في هذا الحي ، معايشة كاملة . حين يقوم بمسح كامل لحركة الحياة والأحياء فيه ، الطقوس والعادات ، والأبناء ، والباعة ، والصوص ، والمجرمين ، وهو يفجر حياتهم الخاصة الداخلية على صفحات روايته . كما يصور علينا من مشاهد البؤس والآلام التي تتحرك في هذا الحي وكأنها معالم تاريخية .

ويلتقي «دريال» في هذا الحى ، وفي إحدى حاراته المحاطة بالبؤس والقنوط، بفتاة جميلة ، فقيرة بائسة «حبيبة» ويتعرف إليها ، وينعطف قلبه نحوها. بيند أنها تزوجت من «رفيق» ابن العائلة الموسرة ، الذى يسبب له هذا الزواج مقاطعة أسرته له. لكن الزواج لم يثمر عطاء وتجدداً ، فلا يستمر طويلاً. اذ ينحرف «رفيق» وينتهى ، وبعد مشوار طويل مع الاحتراف ، تتبدل حياة «حبيبة» وتنقطع الى الصلاة. في حين أن «دريال» الذى غادر قريته بحثاً عن العالم، يعود إليها أخيراً، حيث المنبع الأصيل للقيم والوفاء والنماسك الاجتماعى والأخلاقي .

والجديد في هذه الرواية أن الكاتب يقارن بين القرية والمدينة . وأنه استطاع أن يصور المجتمع العربى في تونس ، ابان مراحل التغير والتطور الحضارى ، وانعكاس ذلك في نفوس أبنائه . ومن حيث الشكل فانه وزع روايته على أربعة ملفات ، وأخذت الفصول عنده أرقاما تصاعدية . ولغته العربية منتقاة بعناية . وحواره أجراه بها ، مطوعاً إياه ، حتى جاء مقبولاً لانتواءات فيه ولانشاذ،

ولا تقل عن هذه الرواية من حيث الجودة الفنية ، رواية «محمد الهادى بن صالح» ( في بيت العنكبوت ) وهو من كتاب الجيل الجديد . فهي رواية بحكمة البناء ، تهتم بتمثيل الحدث وتقديمه درامياً ، ولا تركز طويلاً الى الوصف والسرد . وتتعمق الشخص من الداخل وتبعد الجزئيات جانباً اللهم إلا ما يكون وجوده حتمياً لبناء الفنى . وإن اختلف عن الجابرى في كونه يجرى حواراً بالعامية التونسية . وينهى روايته نهاية تشاؤمية حزينة ، غير متوقعة .

وبطل الرواية «صالح» رجل ريفى غادر قريته إلى المدينة ، بعد أن اكتشف خيانة زوجته ، واحترافها للدعارة ، ولا يحمل معه من القرية غير طفله الصغير «محمود» رغبة في أن يغير ظروفه . ويبدل بيئته . وينشئه



قنشة جديدة صالحة . وهو لا يعرف في المدينة إلا أخته . لكنها تستقبله بحفاف ، ثم تطرده وابنه الجائع ، ليدور في شوارع المدينة الخيفة . ويعمل في مختلف الحرف والمهن البسيطة التي لا يجيد منها واحدة . كل ذلك بسبب طفله . طعامه ، ملبسه ، نومه ، لعبه ، ويقترح عليه أحد زملائه أن يسلم ابنه إلى أحد الملاجيء ، كي يتولى عنه هموم تربيته وإسكانه وتعليمه . فيفعل ، ويهدأ باله بعد تسليمه . ويجد سيارة حمل كبيرة واقفة ، يظنها مهمة ، فينام تحتها طلباً لشيء من الراحة . إلا أنها تتحرك فجأة ، فتودي بحياته .

وتجري حياة الطفل « محمود » على نحو آخر . فهو يقاوم ويجهد في دروسه ، ويخلص في أعماله . ويتفوق على الظروف القاسية التي ألمت به وكانت تواجهه . حتى أصبح موظفاً كبيراً . إلا أن حياة أمه وسمعتها وحديث الناس حول سلوكها ، وقصة والده التي انتهت بمأساة ، تجمعت كل هذه الأمور ، لتبقى منغصات لا تترك له أن ينعم بحياته ، التي تنتهي بالحنون .

وفيما يبدو أن « عبد القادر بن الشيخ » من جيل الستينيات في روايته ( نصيبي من الأفق ) كان أول من حاول استخدام تيار الوعي الباطن فضلاً عن أنه اختار شكلاً جديداً لها . تخلص فيه من المفاجآت المفصلة ، والمصادفات غير المتوقعة ، والأحداث الغريبة ، وكثرة الشخصيات ، والتقاريرية والمباشرة . بل إنه كتب الحوار بالعامية التونسية ، وباللغة العربية الفصحى ، وباللغة الفرنسية . ونقله كما هو . دون تنقيح أو تنقية . وجعل ثلاثتها متجاورة .

ولن يتسع المجال بطبيعة الحال لتناول كل النتاج الروائي العربي في تونس . ذلك أن الأسماء كثيرة والأعمال أكثر ، والإضافات تحتاج إلى وقفات مطولة . وإن كنا نرغب في الإشارة إلى أن من الروايات الجيدة

التي جعلت شغلها الشاغل القضية الاجتماعية : ( القلب الكبير ) لعبد العزيز السعداوى . و ( الشجرة ) لمحي الدين بن خليفة . و ( المنبت ) لعبد الحميد بن عطية ، وهما معاً ترجما الحوار من العامية إلى اللغة العربية الميسرة : و ( المنعرج ) لمصطفى الفارسي وهو أبرز عناصر جيل الخمسينيات . وفيها يعالج قضية الإنسان المثقف في تونس وفي العالم العربي كله ، من حيث مسئوليته التاريخية ، وواجبه الاجتماعي ، ودوره في تطوير المجتمع الذي يعيش فيه تطويراً شاملاً . والدكتور محمد فريد غازي في روايته ( المغفلون ) .

ويقف « عز الدين المدني » ممثلاً للشباب الجدد الذين دعوا إلى القصة التجريبية وممارسة ألوان جديدة ومبتكرة ، تهتم بالمكعبات ، والأشكال الهندسية ، والاستفادة من المونتاج السينمائي ، والموسيقى ، وخصائص الفنون التشكيلية . وغير ذلك مما طالب به في كتابه ( الأدب التجريبي ) الصادر ١٩٧٢ . وإن كنا نلاحظ إقبال كتّاب القصة القصيرة على هذا الاتجاه ، بينما توجس كتّاب الرواية ، فلم يقبلوا عليه ، ولم يرحب معظمهم به . يدل على هذا أن النتاج في الرواية التجريبية يكاد ينحصر في ( العدوان ) لعز الدين المدني نفسه . وابتضع تجارب محدودة جداً لم تلق قبولا ولم تصدر مطبوعة في كتب مستقلة . وإنما بقيت حيث نشرت في مجلة ( قصص ) لكل من أحمد ممو ، وبجي محمد ، وعبد القادر بلحاج نصر . وما يزال الطريق شاقاً وطويلاً أمام الرواية العربية في تونس ، كي تؤدي دورها الفعلي والواقعي ، إزاء التناقضات والمشاكل المطروحة ، بوعي وعمق وفن ، بحثاً عن حلول جملرية شاملة ، من أجل التغيير الجذري الشامل لمصلحة الإنسان العادي في حاضره ومستقبله .

أما إذا انتقلنا إلى المغرب الأقصى ، فإننا سوف نجد أن التاريخ الأدبي للرواية لا يتعدى عشرين سنة (١) . ذلك أنها قبل الاستقلال لم تكن معروفة ، ولم يكن الكتاب يقبلون عليها ، وإن كنا نقابجا بين حين وآخر بمن يقسمون تاريخ القصة والرواية إلى مراحل ، إذ يعودون بهما إلى ١٩٠٥ . ويذكرون أسماء كثيرة ، وأعمالا أكثر . لكنهم يخلطون بين المقامات ، وبين الروايات المترجمة ، والأعمال المقتبسة ، وبين القصص القصيرة ، والشعر القصصي ، والمقالات القصصية الاجتماعية ، والمقالات الإصلاحية التي صيغت في أسلوب أقرب إلى أسلوب الحكى والقص ، وأبعد ما يكون عن الأسلوب الفني ، أو الشكل الروائي بمعناه المتعارف عليه بين النقاد .

ذلك أن ما كتب من تجارب أو محاولات قصصية ذكرت على أنها كانت بذات الثلاثينيات لم تستطع أن تقف على قدميها ، لا في مواجهة الروايات الغربية ، وفي أداء رسالتها الحتمية ، ولا في إرساء دعائم فن جديد ، كانت الظروف الاجتماعية والاقتصادية والطبقية ، كافية لإنباته ومده بكل ما يساعد على تغذيته ونمائه . ومن ثم فلإنها لم ترق إلى مستوى الأعمال الوطنية والقومية الأخرى التي كانت تعمل على تأكيد الشخصية المغربية ، وإثبات وجودها في مواجهة الاستعمار والاحتلال الفرنسي .

كذلك فإن ما يذكره بعض الكتاب المغاربة على أنه أعمال قصصية وروائية : ( كالرحلة المراكشية أو مرآة المسائل الوقتية ، لمحمد بن عبد الله الموقت ، وتأسيس لعلال الجامعي وعذراء المربية لعبد الله إبراهيم ، وعجائب الأقدار أو عواقب الاصرار لمصطفى الغم باوى أو الضحية للمليكة الفامي ، وغيرها من كتابات آمنة اللوة ، وأحمد البقالي . وعبد العزيز

(١) أنظر « الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى » - د. سيد حامد الدراج



ابن عبد الله ) لم تتوفر فيه أية إمكانيات أو مقومات تؤهله لأن يحتل موقع الريادة في مجال الفن الروائي . وعلى هذا بقي ظلها باهتاً جداً . واقتصر ذكرها على قلة قليلة ممن يعنون بتضخيم الذات ، أكثر من حرصهم على تأصيل الفن ، والكشف عن مواطن فنية حقيقية ، كانت لها تأثيرات هنا أو هناك .

يؤكد هذا أننا لم نقرأ فيما قرأنا للنقاد والكتاب والروائيين المغاربة المعاصرين ، من يلمح إلى تأثيره بأعمال قصصية مغربية صدرت في الثلاثينيات أو ما قبلها أو ما بعدها حتى الستينيات . فمعظم كتاب الرواية في المغرب يجمعون على تأثرهم بروايات الغرب وبالذات في الأدب الفرنسي ، ثم بالروايات العربية التي أبدعها الروائيون المصريون ومن حاكاهم من السوريين واللبنانيين . وعندما طفق كتاب الرواية في المغرب يكتبون على غرار هذه الأنماط لم يكن أمامهم إلا واقعهم ، بكل ما يعتمل في جوانبه من صراعات وتناقضات وقضايا ومشكلات .

إن الرواية العربية في المغرب لم تنبت إذن خارج مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال في ١٩٥٦ . وذلك بالنظر إلى الظروف الاجتماعية التي أفرزتها ، والأحداث التاريخية التي شهدتها سنوات ٦٣،٥٩ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ١٩٧٢ . ولقد كان من المنتظر ، استنادا إلى التقييم الموضوعي للواقع المغربي ، واعتماداً على فهم القوى الاجتماعية الموجودة فيه ، أن تظهر الرواية بالمفهوم وبالشكل اللذين عرفت بهما في الغرب ، تعبيراً عن قوى وعلاقات كانت سائدة في الساحة الاجتماعية ، بل إنها كانت تحتل المواقع الأمامية في الحياة الثقافية .

لأفالبورجوازية المغربية التي قادت معركة الاستقلال ، تمكنت من الاستمرار في بسط نفوذها وهيمنتها على الصيدين المادي والفكري ، كما استطاعت البورجوازية الصغيرة - التي عبرت عن وجودها رسمياً وعلناً في ١٩٥٩ - من أن تساهم - من منظورها الخاص - في إثراء الحركة الأدبية

وفرض نموذجها الفني ، وهو النموذج الذي لم يكتف برصد الهزائم التي ألحقت بهذه الطبقة ، واستثمارها كخلفية فكرية وأيديولوجية تغني العمل الفني ولكنه جاء ليكشف عن طبيعة هذه القوة الاجتماعية الصاعدة وعن صجزها عن مواصلة مهام تاريخية أكبر من قدرة تلك القوة وتكوينها الخاص .

كان النزاع قوياً بين مختلف القوى الاجتماعية. ومن هنا كان على كل قوة أن تعطى ماعندها في المجال الثقافي . مستهدفة بذلك العطاء أن يكون وسيلة من وسائل إثبات وجودها ، ورديفاً فكرياً يدعم أيديولوجيتها ، ويعزز موقعها كطبقة تريد أن تستقطب أكبر عدد من رجال الفكر والقلم . كما كان من الطبيعي أن تظهر روايات تنسب إلى هذه القوة الاجتماعية أو تلك ، طالما أن كل فئة من هذه الفئات تملك أيديولوجيتها الخاصة ، وتفكيرها الخاص ، النابع من الأساس المادي والشروط الاقتصادية والتاريخية التي شكلت وجودها .

وقد ركزت الطبقة البورجوازية الكبيرة بصفة أساسية على الماضي ، باعتباره نبأ ثراً وتاريخاً حافلاً بالتضحيات والمكاسب ، في حين انصب اهتمام مثقفي البورجوازية الصغيرة على الواقع المعاش ، الذي أخذوا ينقدونه ويعرون مظاهره الشائنة لإستغلاله جمالياً وفنياً في أعمال روائية ، نحتوا شخصياتها من نماذجهم المقهورة . بينما تقوقع آخرون داخل ذواتهم ، فألهتهم ذواتهم عن عداهم . وأخذوا يدورون في تلك الدائرة المغلقة المحدودة ، وينسجون حولها خيوط الحرير .

ومع ذلك كله ، فإن محصول الرواية العربية في المغرب الأقصى يعد ضئيلاً بالقياس إلى الشعر والقصة القصيرة ، وبالمقارنة بتونس مثلاً ، وليس بمصر أو سوريا أو العراق أو لبنان .

هناك « أمطار الرحمة » لعبد الرحمن الميرني ، و « غدا تتبدل الأرض » نقاطمة الراوي ، و « إنها الحياة » لمحمد البوعناني ، و « في الطفولة »

لعبد المحيد بن جلون ، و «سبعة أبواب» و «دفنا الماضي» و «المعلم على»  
لعبد الكريم غلاب ، و «بوتقة الحياة» و «المخاض» للبكري أحمد السباعي ،  
و «الطيون» و «رفقة السلاح والقمر» لمبارك ربيع ، و «المرأة والوردة»  
و «أرصفة وجدران» لمحمد زفزاف ، و «الغربة» لعبد الله العروى ،  
و «جيل الظمأ» و «أكسير الحياة» لمحمد عزيز الحبابي ، و «المغربون»  
لمحمد الأحسايني ، وأخيراً « زمن بين الولادة والحلم » لأحمد المديني ،  
و « بامو » لأحمد زياد .

ولن نقف عند كل هذه الروايات ، وإنما سنكتفي بالإشارة إلى بعضها  
لنرى إلى أي حد استطاعت أن تصور مجتمعها ، وأن تواكب حركته ؛  
وأن تجسد صراعات القوى الاجتماعية فيه . بل وأن تكشف عن وجه الحياة  
الحقيقية ، المستترة قبل الظاهرة . وهل تمكنت من أداء الدور الذي ينبغي  
أن تلعبه الرواية — كعمل فني متكامل — في تعميق الوعي بالواقع ، وفي إرساء  
القيم النامية المتطورة ، وفي تهيئة القلوب والعقول لتقبل الجديد ، والثورة  
على كل قديم متخلف ،

أول محاولة روائية في المغرب ( في الطفولة ) ١٩٥٧ اتخذت شكل  
السيرة الذاتية : مزيج من التخيل الروائي والسرد ذي التلقائية اللامحدودة.  
أراد الكاتب أن يحكي قصة طفولته ، فلم يتخل عن رؤيته الخاصة ، واعتمد  
على ذاكرته اعتماداً قوياً . وكان صريحاً في كل الجوانب المرتبطة بعالمه  
الذاتي وبحرصه على إبراز مجموعة من الخصائص التي تهمة هو . ولم يخف  
قط إعجابه الشديد بمدينة «مانشستر» بإنجلترا ، حيث قضى جزءاً من  
طفولته ، وانهاره بتلك الحياة اليومية التي تتوفر على عدد من السمات  
والخصائص ، كتقاليد القراءة ، والجو المنزلي المريح ، والانضباط في  
السلوك والمواعيد ، والنضج العقلي الذي يتميز به الصغار . وغير ذلك من  
مظاهر الحياة التي لم تكن متوفرة في المغرب ، فيما يرى الكاتب .



ولعل تركيزه على الحضارة الغربية ، هو الذى أتاح له أن ينتقد بعض الخصائص الوطنية المغربية . وأن تصطبغ رؤيته فى النهاية بمسحة رومانسية ، شأن كل الذين يستشعرون الغربية ، والحنين ، ثم الرغبة فى تحرير أوطانهم ، لتكون على غرار تلك البلاد التى قضوا فيها ردها من الزمن . ومن هنا جاءت ( فى الطفولة ) مليئة بالتعليقات والتفسيرات غير الواقعية للقضايا الوطنية . لأنه — منذ البداية — لم يكن يستهدف تشريح الواقع فى بلده ، وإبراز التحركات الفاعلة فيه ، بقدر ما توخى اقتناص اللحظات الرائعة ، وتوجيه الانتقادات العامة . بيد أن تضخمه لذاته غلب على كل عناصر عمله .

كان عبد المجيد بن جلون قد كتب ( فى الطفولة ) وهو فى مصر ، مبعوثاً من طرف الحركة الوطنية ، ليتلقى تعليمه . وفى مصر ، خاطب قراء معدودين محددين . ولهذا استعمل للدلالة على بلاده كلمة « مراکش » بدلا من المغرب . وكأنه كان يقصد أصلا أن ينقل إلى القراء المصريين مشاعره نحو طفولته التى قضى فيها « مانشستر » ، ثم — بالمرّة — يحدّثهم عن صورة بلاده ، كما تراءت له فترة من الزمن . والغريب أنه كان يصف زواره من أهل وطنه بأنهم الغرباء المراكشيون ، إذا ما أخذ عليهم مأخلا فى سلوك أو قول .

إن نظراته تختلف عن نظرة « على الدوعاجى » فى تونس ، وشكيب الخابري فى « سوريا » ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ويحيى حقي فى مصر . كما تتباين رؤيته طه حسين فى ( الأيام ) التى يبدو أن عبد المجيد بن جلون قد قرأها كثيرا . لكنه مع ذلك لا يبدو أن يكون نتاج مرحلة سياسية واجتماعية ، اختلطت فيها المفاهيم الرومانسية بالمفاهيم الوطنية . وهى تلك المرحلة التى أحس فيها المثقفون بأهميتهم ، فراحوا يستكشفون قواهم ، ويعكفون على أناهم المتضخمة ، وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرك فى اتجاه واحد .

لم يكتب عبد الحميد بن جلون غير هذا العمل . إذ صمت بعده .  
وانشغل بالوظائف السياسية والديبلوماسية . ونحن لانجد لهذا العمل ظلاً  
فيما صدر بعده من نتاج . لأنه لم يكن مكتملاً من الناحية الفنية . ولأن  
الكاتب لم يقصد إلى كتابة رواية فنية ، وإنما أراد لها أن تكون سيرة  
ذاتية شخصية .

ورواية ( الغربية ) لعبد الله العروى ، كانت إسهامه الوحيد في هذا  
الميدان . فقد انهمك في الكتابات الأيديولوجية والاجتماعية ، ولم يكتب  
غيرها . كما أن تأثيرها لم يتجاوز حدودها الخاصة . ربما لطريقتها في السرد ،  
وللركاكة التي تهيم عليها . ولبنائها المخلخل . ولغتها غير الفنية . وهي  
لم تخرج عن كونها عبرت عن رؤية شديدة الانبهار بالغرب ، على اعتبار  
أنه مطمح التغيير ، ولاننسى أنه - الغرب كان مستعمراً لبلاده وللبلاد  
المجاورة له . وكان متضامناً مع غيره من الدول الاستعمارية الأخرى ،  
التي تحتل كثيراً من الدول العربية .

يضاف إلى هذا أن الغرب تمثل في ثلاث شخصيات : « الا » وهي  
رمز الالتزام الذي يؤدي إلى اليأس ، و « مارية » التي يتحول حماسها الذي  
تميزت به أيام الدراسة إلى تراجع بمجرد انفجار موجة العنف ، و « يوليوس »  
الذي يتخلى عن كل شيء ، حتى عن صدق المثقف .

بيد أن « عبد الكريم غلاب » ينفرد عنهما في كونه كتب الرواية عامداً .  
وكتب معها القصة القصيرة ، والدراسة الأدبية ، والنقد . وهو يتحمس  
للرواية ذلك الحماس الذي يجعله أشبه بالعاشق لها ، الرافض غيرها . وهو  
يعتقد أن المستقبل لها لأنها تتطور بتطور الحياة . وبالتالي فإنها سوف تبقى  
تعبيراً عن الحياة في تطورها . ويذهب إلى أن فن الرواية يعتمد على  
( الحدث التاريخي ليرز فترة من تاريخ . أي العوامل النفسية والإنسانية  
والشخصية الحقيقية التي تحرك التاريخ . كما يعتمد على الحدث الاجتماعي  
الذي لا يرويه ولا يصفه في تجرد وحياد ، وإنما يتخذ منه موضوعاً - سواء

كان إنسانياً أو عاطفياً أو وطنياً - ليرز ما وراء الحدث الاجتماعي من عوامل نفسية واجتماعية تحرك أبطال الرواية وتسير بهم نحو المصير الذي يحدده المؤلف ) .

من هنا نلتقط الخيط الذي يقودنا إلى عالم عبد الكريم غلاب في روايته ( دفننا الماضي ) ١٩٦٦ و ( المعلم على ) ١٩٧١ . لنجد أنه في الأولى ، يختار الفترة التاريخية التي سبقت نيل المغرب استقلاله ، والتي استغرقت مائة واربعة عشر سنة ، بما اعتمل فيها من مقاومة ، وظهور حركات سرية ، وانتفاضات شعبية ، ووسائل قمع من قبل المحتل والقوى العميلة ، ثم بكل ما حفلت به من صراعات اجتماعية وطبقية . ومن ثم فإنه كان كاتباً وطنياً واقعياً ، شغلته القضية الوطنية ، خلال مرحلة تاريخية وحضارية . وكان على المستويين : الاجتماعي والتاريخي ملتزماً بنفس الرؤية التي حددها في القول السابق ، فهو قد اهتم بما وراء التاريخ من عوامل نفسية وإنسانية ، وشخصية وجنسية ، تحرك أبطال الرواية وتسير بهم نحو المصير الذي حدده ، كنتاج لجمعية معينة فرضتها حركة الرواية من الداخل ، ومنطق الأحداث وانعكاس العالم الخارجي على عالم الشخصيات .

ومنذ البداية نستطيع أن نقول إن « فاس » المدينة المغربية ، بقسميها المتناقضين تماماً ، تشكل الأرض التي تجري عليها أحداث روايتي عبد الكريم غلاب . يمثل ما اتخذ نجيب محفوظ لرواياته الاجتماعية الواقعية بيئة معينة داخل دائرة المدينة الكبرى القاهرة لا تخرج عن أحياء الأزهر والسيدة زينب وخان الخليل . وهي بيئة تتشابه في كثير من ظروفها وتاريخها وحياة الناس فيها وأفكارهم . لكن « فاس » تنقسم إلى قسمين : قسم تعيش فيه الطبقة البورجوازية المالكة والثرية والتي تحتل مناصب إدارية معينة . وقسم تطحن فيه الطبقة الفقيرة الكادحة . اختصت رواية ( دفننا الماضي ) بأناس القسم الأول . بينما ضمت روايته ( المعلم على ) شعب فاس الكادح الفاعل .

( م ١٤ - الرواية )



وعلى هذا فإن الرواية الأولى اختارت أسرة بورجوازية ، تقيم في حي بورجوازي هو حي ( المخفية ) في فترة كانت الطبقة البورجوازية تحس بقيمتها وأهميتها بالنسبة للسلم الطبقي من ناحية ، وبالقياس إلى ما كانت تنصوره من دور في المستقبل من ناحية أخرى استناداً إلى حماية الإدارة الفرنسية .

والكاتب يحرص على أن يصور لنا البيئة المكانية - في بداية الرواية - وأن يحدد جغرافيتها ، حيث يقع القصر الذي انتهى أخيراً بكل ما فيه إلى « الحاج محمد التهامي » ، تماماً كما انتهت إليه الأرض بمن عليها وما عليها ، من أناس ، وحيوانات وطيور وبدور وثمار وحظائر ممتلئة ومخازن مكدسة . فالبيئة المادية تحتل جانباً كبيراً في الرواية ، وتكاد تمثل شخصية من الشخصيات الرئيسية ، بأبعادها ، ودورها ، وتأثيرها . فهي نشطة إبان حركات المقاومة ، قلق مضطربة أثناء الحرب العالمية الثانية ، هامة متحركة ، متكتلة بعد الحرب ، وخلال سريان الدعوة إلى الاستقلال وتشكيل خلايا المقاومة . وهي بيئة تعيش مكلومة صامته حزينة ، بعيد أحداث المقاومة الكبرى ومقتل الشباب الوطنيين »

وخلال الرواية نعيش أحداث المقاومة ، وتعرف إلى دور الطبقة البورجوازية كبيرة وصغيرة في قيادتها . وإن اختلفت صورة الفلاحين والعمال ، بشكل ملحوظ . وإن بدت الرؤية قاصرة جانبية ، لأكلية شاملة . وتأتي نهاية الرواية على المستويين التاريخي والاجتماعي ، لتقول إن البورجوازية الكبيرة تفسخت وتعرت تماماً ، لأن المصلحة العامة المتعلقة بالوطن المغربي ، طغت على مصالحها الخاصة ، ولأن البورجوازية الصغيرة هي التي تحملت كل العبء وسوف تتجمله . فقد مات الحاج محمد التهامي بعد أن شهد بعينه ظهور طبقة جديدة ، وآراء وطنية جديدة ، وسمع لغة جديدة . رأى صوراً لم تشاهدها عيناه . انقلت من صلبه من يناقضة ويخالفه . وغاب « عبد الغني » عن مسرح الحياة . وهو الذي كان من الممكن أن يكون امتداداً للبورجوازية

الكبيرة : وقتل محمود الانتهازي الوصولي ، الذي ارتقى على حساب الوطنيين ، والأم السيدة نحدوج لم تعد إلا هيكلًا بعيد تلك الأحداث التي ألمت بالقصر . والأمة ياسمين شاخت ، لأنها كانت نبتة طيبة أكلتها شرور المجتمع البورجوازي الكبير . فتوارت وهزلت مع المرحلة التي أفسدها .

ويلمح الناقد تشابهاً كبيراً بين هذه الرواية وبين رواية ( بن القصرين ) لنجيب محفوظ . ولا شك أن عبد الكريم غلاب قد تأثر به ، وتابعه منذ كان يتلقى تعليمه في كلية الآداب جامعة القاهرة . فقد اختار عبد الكريم غلاب فترة تاريخية محددة ، وغلفها بغلاف اجتماعي شفاف . وركز على الطبقة البورجوازية . واحتفل بالوصف المكاني واهتم بتصوير نوازع الجنس عند الحاج محمد الهامى . ورسم الشخصيات رسماً جسدياً ، مهتماً بشكلها الخارجى وملبسها ومظهرها العام . وفوق ذلك كله فإننا نلاحظ أنه اقتفى أثر نجيب محفوظ في تجديد سلوك شخصياته ، وفكرهم ، وأدوارهم في الحياة ، ونهاياتهم .

فالحاج محمد الهامى ليس إلا السيد عبد الجواد : وابنه عبد الرحمن هو فهمى عند نجيب محفوظ . وعبد اللطيف هو كمال . ومحمود ابن الأمة ياسمين هو ياسمين . وياسمين لا تختلف عن أم ياسين . وعائشة عند عبد الكريم غلاب هي عائشة عند نجيب محفوظ . والسيدة نحدوج تلتقى مع السيدة أمينة فى إكل شى .

وينتقل بنا الكاتب في رواية ( المعلم على ) إلى بيئة شعبية فقيرة . حيث يقع منزل على في « درب قالة » ، وحيث ساحة باب الخوخة ودرب الأقواس وسوق الشماعين ومبوق القطنين وشارع العدول وسوق العطارين وياب المجادلين ، والأحياء المجاورة لمولاي إدريس ومسجد القرويين . ولم يقع اختياره هذا المرة على أسرة بورجوازية وإنما اختار نموذجاً من تلك النماذج التي تعمل في حرف يدوية بسيطة جداً ، وتشقى من

ورائها في سبيل لقمة عيش، وحيث يوجد رأس المال الصغير لا الكبير،  
كمملكة مطحنة بالنسبة للمعلم التلاوي .

وإذ كان الكاتب قد تناول البورجوازية الكبيرة في مدينة فاس، خلال  
معركة المقاومة ضد المستعمرين ، من أجل هدف التحرير السياسي الذي  
خدم البورجوازية أساساً ، لأنها ستعمل على أن تحتل المكانة التي كان  
يحتلها المستعمرون في السلطة والإدارة والحكومة وملكية الأرض والمصانع  
وأشهر البنوك المالية ؛ فإنه هنا أراد الدخول إلى قاع هذه المدينة . حيث  
النضال اليومي المدمر . وكأنه رغب في أن يتجه نحو الجانب الاجتماعي من  
قضية الشعب المغربي بعدما حقق نوعاً من الاستقلال الوطني السياسي . ولكنه  
كتفى بالتركيز على نضال العمال من أجل تأسيس نقابة خاصة بهم .

وأظن أن هذه الغاية التي سلط عليها الكاتب كل الأضواء ، وجعلها  
هدفه الوحيد من وراء كتابة هذه الرواية . لا تدل إلا على قصور الرؤية  
وأنه يرى الواقع رؤية سطحية قشرية خارجية ، ثم إنه حصر نفسه في دائرة  
حزب الاستقلال الذي ينتمي إليه ويعبر عن مبادئه وأفكاره . فقد جعل  
النضال العمالي والفكر العمالي نابعا من ممثلي حزب الاستقلال ومركزاً فيهم .  
ووقف بالكفاح عند جدران المدن الصناعية الكبرى وبالذات في المصانع التي  
يملكها ويديرها فرنسيون . وكأن رأس المال المغربي غير مستغل . بل  
إنه كاد يقصر الكفاح العمالي على الاشتراك في النقابة الخاصة بالعمال  
الفرنسيين . ولو أن الفرنسيين وافقوا ، لفتح عبد الكريم غلاب ، وكفى  
العمال شر الاضراب والتنظيم والعمل الشاق من أجل هدف وطني اجتماعي .

ثم إن صورة الفلاحين اختفت من الرواية . بل إن ممثلي حزب  
الاستقلال يسخرون من الفلاحين ، ويعزلونهم عزلاً عن حركة النضال  
المستمرة . لما فصلت القرية المغربية عن المدينة فصلاً تعسفياً جائراً . وكأنها  
ليست جزءاً من البنيان الاجتماعي المغربي . وكأنها لم تكن واقعة تحت ظل



الاستعمار الواحد • أو ربما لم تقدم ضحايا ومناضلين ! وهكذا سقطت من فكر وفن وروايات عبد الكريم غلاب • وهو ما يدعونا في النهاية إلى أن نطالب الكاتب بالاستمرار في الكتابة عن قضايا الواقع المغربي المعاش ، متسلحاً بروية أكثر واقعية وأقرب إلى الشمولية والديناميكية !

وفي نفس الفترة الزمنية التي نشر فيها عبد الكريم غلاب روايته، أصدر « البكري أحمد السباعي » روايتين أيضاً • الأولى هي « بوثقة الحياة » ١٩٦٦ ، والثانية « المخاض » ١٩٧٢ • اختار في الأولى فترة ما بعد عودة الملك محمد الخامس من المنفى ، وبداية الاستقلال • ومحاول بشكل غير فني ، مفتقد لكثير من الخصائص الفنية، أن يصف وصفاً سطحياً ساذجاً، شيئاً من الصراع بين الفكر الرجعي السلفي المحافظ، وبين الفكر الذي يحاول التخلص بقوة من برائن القيود التقليدية القديمة • وجهدت الرواية في إعطاء لمحة عن النظم البالية في التعليم الذي كان قائماً في المساجد والزوايا والكتاتيب، وبين النظم التربوية المعمول بها في المدارس الحديثة ، وشخصيته المحورية « أحمد » كانت سلبية ، غير مقنعة : ضعيفة • فلم تقبل ما كانت تحمل من آراء ، لأنها غير قادرة على إقناعنا .

بينما تطرح روايته الثانية قضية النضال الوطني في القاعدة الشعبية ، إبان فترة المخاض ، منذ نفى محمد الخامس يوم ٢٠ أغسطس ١٩٥٣ ، وما استتبع ذلك من أحداث في دائرتين : دائرة النضال والمقاومة الشعبية في الدار البيضاء ، ودائرة التفسخ الاجتماعي والحلقى التي كانت نتيجة لأعمال العنف أثناء المقاومة المسلحة • ثم خاتمة لمرحلة شهدت ظهور طبقة من المستفيدين الانتهازيين ، ساعدت على نمو هذه الظاهرة واستفحالها ، فالكاتب لا يستسلم لمخدرات الاستقلال ، ولا يقبل منطق : مؤيديه بتلك الأبنية الهشة التي خلفها • ولا يطمع في أن يمد يده متعاوناً مع الفئة التي شاركت في المقاومة ثم قنعت بعد الاستقلال بما تحقق • إنه يثور ويطالب باستمرار النضال ، لأن الاستقلال أفضى إلى أشياء سيئة جداً ومدمرة أبداً : اجتماعياً ونفسياً .

وتؤكد هذه الرواية تطور الكاتب فنياً ، ونضجه الفكري ووعيه بالأحداث ، وتمثله للواقع ، ثم التزامه بموقف محدد من كل هذا . ولسنا ندري أين هو ، ولماذا لم يواصل كتابة الرواية ؟ ! .

وتدعى رواية ( الطييون ) لمبارك ربيع أن مؤلفها استهدف تصوير الأرض الفلاحية والقرية في المغرب ، وأنه أراد أن يكون عبد الرحمن الشرقاوى في ( الأرض ) . لكن الحقيقة الروائية غير ذلك بالمرّة . إنه ركز على شخصية « قاسم » البورجوازي الصغير في ضياعه ، وتردده ، وفقدان توازنه ، والغيوم التي تطمس معالم الرؤية أمامه ، حتى بدا أمامنا إنساناً بلا [هوية ، بلا شخصية ، بلا هدف ، بلا كينونة خاصة ، وبالجميع حوله يعرفون طريقهم ، ولهم شمائهم المحددة . « هنية » تعطيه شعوراً بأن العادة فوق كل شيء . و « النوري » أستاذه القديم الذي أصبح متصوفاً يأخذه لمعاينة التجربة . و « غنام » الانتهازي يعلمه القبول بالتنازل . والحاج المنصوري يضعفه بالهبات وبضرورة الخضوع للاستقرائية دائماً . و « عزوز » و « الإذريسي » نموذجان مختلفان . وطنيان تقدميان ، تلتقي فيهما الرغبة في التغيير ، وتختلف عند كل منهما وسائل التنفيذ . والضائع الوحيد في هذه الرواية هو « قاسم » .

وبدت مشكلة « قاسم » وطبيعة موقفه ، وتكوينه النفسي ، وبناءه الفني ، صورة تكررت من قبل ، في عدد كبير من الروايات العربية ، في روايات نجيب محفوظ مثلاً ( كمال في الثلاثية وسعيد مهران في اللص والكلاب ) . حيث يبحث عن السعادة في طريق مسدود . وصابر في ( الطريق ) الشقي اللانته وراء الأب أملاً لا يتحقق . ثم نجده عند غانم الدباغ في ( ضجة في الزقاق ) ، وعند عبد الرحمن الربيعي في ( الوشم ) و ( الأنهار ) . وعند الطيب صالح وعند خليم بركات في ( ستة أيام ) وجبر الإبراهيم جبرا في ( صراخ في ليل طويل ) و ( السفينة ) . وكنا نتوقع ألا تكون ملامح « قاسم » وغيره من مثقفي البورجوازية الصغيرة في هذه الرواية ، نسخة طبق الأصل لأي

شخصيات تلك الروايات . نظراً لاختلاف الملابس التي تحيط به ، والمسئولية الملقاة على عاتقه ، والدور الذي ينتظره ، ونوع مشكلاته ، وخصوصية التجارب التي يمر بها مجتمعه .

وانفصلت الرواية كلية عن مشكلة الأرض ، والفلاح . تدور أحداثها في الدار البيضاء ، والرباط . ولا يأتي ذكر الفلاحين إلا عرضاً عندما يزور « قاسم » عمه في الدار البيضاء . أو في الموقف الذي ذكرت فيه أم قاسم ظروف وفاة والده . وعلى هذا فإن من أراد أن يتعرف إلى حركة الواقع المغربي المعاصر ، في مختلف الجوانب ، فإن ( الطيبون ) لا تساعد على ذلك . فلا هي صورت المجتمع . ولا هي ركزت على الإنسان العادي ، في محاولة للتعرف إلى مشاكله وطموحه ، واستبطان نفسيته ، ورصد مجال نشاطه الاجتماعي ، لإبراز ما يعمل في داخله من صراع ، وما يهفو إلى تحقيقه ، أو ما يعانيه من إحباطات في بحثه الدائب عن أمنه وأمله واستقراره . فليس هناك أدنى ارتباط لهذه الرواية بالواقع المحسوس ، ولا بعلام الآخرين المطحونين المثقلين فعلاً ، والذين يكابدون آلام الاستغلال يومياً .

ومبارك ربيع دارس للفلسفة ولعلم النفس ، ومدرس لهما في كلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط . ومع ذلك فإنه لم يستفد منهما في روايته . أما الكاتب المخضرم « محمد عزيز الحبابي » - من مواليد فاس في ٢٢ ديسمبر ١٩٢٢ - فإنه جعل الفلسفة تطفئ طغياناً ظالماً على روايته ( جيل الظلم ) و ( اكسير الحياة ) والمقصود بجيل الظلم في الرواية الأولى هو جيل ما بعد الاستقلال . وتدور أحداثها سنة ١٩٥٨ . وتصور خيانة المثقفين والتسابق إلى المناصب والاستفادة من غنيمة الاستقلال ، بواسطة تضخم الحسالة الشعورية شبه المأساوية عند البطل « إدريس » وهو يلحظ هذه المقاييس المهترئة ، ويتساءل عن الطريق التي يختارها لبطل وفياً للثقافة الواسعة التي حصلها في الشرق والغرب ،

إنه صورة من « قاسم الشاوي » . معزول عن الخلفية الاقتصادية والاجتماعية



التي قد تسبب امتزاز القيم ، وتبدل المقاييس في فترات ما بعد التحرير والاستقلال . والكاتب قدمه دون النفاذ إلى أعماقه . ودون استبطانه من الداخل ، وإنما عزله وحصره في بوتقة أفكار عامة ومصطلحات فلسفية كثيرة ، منقولة نقلاً من كتابه ( من الكائن إلى الشخص ) . ولا بد أنك واجد نفسك وأنت تقرأ هذه الرواية ، وكأنك أمام بحث في الفلسفة ، وما الشخص إلا أدوات تحمل آراء متعارضة ، ولا تتحرك حركة عادية . وإنما هي حركة مفروضة ، لا تنسجم أبداً مع موقفها الفكري والفلسفي ، لأنه لم يتمثلها جيداً ، ولم ينتخبها من الحياة الاجتماعية الواقعية في المغرب . ولولا وجود أسماء أما كن مثل الرباط ، والسويس والريديانس لما اختلفت في شيء عن أي عمل فلسفي غير روائي وغير مغربي .

الموضوع ليس مغرباً ، والقضايا ليست خاصة بالمجتمع المغربي . وإنما هي تصلح لمجتمع بلغ حداً عالياً من رفاهية العيش . ووصل أفرادها إلى مرتبة فكرية سامية ، بحيث لا يؤثرهم إلا التفكير الفلسفي المجرد . والكاتب حاضِر في شخص « إدريس » وتعليقاته المطولة . وآراؤه ، وأحكامه ، لا تخفى سيطرته على الشخصيات : وما يدور من حوار على لسان « عزيزة » و « عظيم » و « فاطمة » وضعه هو ، من غير فن . والفصل الخامس من القسم الأول حوله الكاتب إلى مناقشة مطولة لنظريات التربية . والثقافة ، والفلسفة وعلوم البيئة والزراعة . وموقفه الطبقي الحاد ، يجعل انخيازه لإدريس و أمثاله ، ثم احتقاره للطبقة الكادحة ، أمراً غير مقبول فنياً وإنسانياً .

وعندما فشل الحياني في التوافق مع مجتمعه ، ومعايشة مشكلاته ، راح يخلق لنفسه عالماً بونوبياً حائلاً في رواية ( أكسير الحياة ) ١٩٧٤ . تأثر فيه يعقوب الحكيم في ( رحلة إلى الغت ) و ( لوعرف الشباب ) و ( ستة مليون ) . كما أخذ عن ( الطاعون ) لألبير كامو . فالأخير لم يعد إلا طاعوناً انتشر في البيئات الشعبية والفقيرة ، وخلف آثاراً مدمرة لأنه من صنع الإنسان ، ومن بخلق الأناثية والفردية . وإن كان طاعون ألبير كامو جاء من الطبيعة أو من

السماء . لهذا بدت الفكرة عنده وكأنها صرخة في وجه القادرين كى يتلاحموا مع غير القادرين . لكنها عند الحبابى كانت فانتازيا غدت بعد وقت وجيز أشبه بنزوات لم يكن ممكناً ترويضها . فيها مقارنة بين عالم ما بعد الموت وما قبله . عالم ما فوق الواقع وعالم ما تحت الأرض . الحياة الآخرة والحياة الدنيا . وهو يدين الجماهير الشعبية ويصفها بالفوضوية . أما النخبة أو الصفوة فانهم يتميزون بالإنسانية ، إلى غير ذلك من الآراء حول الموت . ما بعده وما قبله وما هيته .

ويهرب الكاتب الشاب « محمد زفزاف » ببطله إلى الشاطئ الأسباني القريب جداً من المغرب ، بحثاً عن العالم الغربى المسحور . عالم المغامرة ، والتغير ، وعدم الاستقرار ، وممارسة الجنس ، والحرية ، والتهرب ، ويعلن أنه سوف يثور على أسلوب الحكاية العادية التقليدية التى ماتزال الرواية مشلوبة اليها . وفى النهاية نراه يعود ببطله بعد فشل عملية التهرب التى شرع فيها . ويعود بروايته إلى نفس الأسلوب الذى لم يكن يرضى عنه . وينجح أخيراً فى ( أرصفة وجدران ) حيث اهتدى إلى الشكل الفنى الذى يتلاءم مع الفكرة الوجودية التى تحملها الرواية وتعبّر عنها بجرأة تدعو إلى الدهشة .

وتباعد الثورة على الشكل التقليدى للرواية عند « أحمد المدينى » فى ( زمن بين الولادة والحلم ) ١٩٧٧ . حيث ذهب فى تلوينه الشكل الروائى حداً بعيداً . وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية فى صياغة الرواية ، لا تزال فى طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية . إنه يفهم الكتابة خرقاً وفوضىات دائمة ، لا شئ يستطيع إطفاءها أو حصر اندفاعها ، وفى اللحظة التى تصل فيها إلى حالة الانسجام والانضباط تسمى مسخاً أو تهريجاً أو تعلقاً مستحيلاً بالحياة . يقول : ( نثنى مهووس بالشكل وباللغة ، لأننى أيضاً مهووس بتفجير العلائق الراكدة واللمحظات المكلسة . مشغوف بالنجوم والهضاب والقسم التى تجعلنى أطل دوماً وأولد كشوفات جديدة لا نلحدها نخوم . مهووس باحتصار الذات وهى تحترق وتقطع مسافات اللحظة والفترة

والعالم ، إلى ذلك الكاتب الذى عمت السرد مقتا شديدا ، ويغتاظ من اصطناع الأحداث أو اختلاسها من أصحابها الحقيقيين ، أواجه نفسى والقارىء بهذه اللغة الراكضة وبتجريب مستديم للتقنية والصورة ولا محدودية الشكل ) .

لكن يبدو أنه من الضرورى أن نسائله : كيف يمكن التعبير عن نظام الأشياء الواقعية بواسطة فوضى الكتابة ؟ وكيف تصل إلى جمهورك وأنت قد حطمت كل الجسور التى تعبر عن طريقها إليهم ؟ ! !

\* \* \*

وبتأخر ظهور الرواية فى الجزائر—عن كل من المغرب وتونس. ولا يقف أمرها عند هذا الحد ، بل إن محصولها غير وافر ، كما أن خطوات تطورها الفنية بطيئة ، نظرا للظروف الخاصة التى عاشتها الجزائر ، والتى لا تحفى على الجميع . فقد احتلت الجزائر فى فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس . ووضع الجزائريون نصب أعينهم هدفا ثابتا واحدا ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني ، وتهيأت كل الجهود والإمكانات والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . فما كانت تشكل جمعية تحت ستار ديني أو إصلاحي أو تربوي ، إلا وهى تستهدف فى الخفاء ذلك الهدف الوطنى القومى . ولم تكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التغيير الداخلى ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ليتمكن الجزائريون من المواجهة الواعية المدربة للاستعمار .

ولابان الثورة ، كان الشعر هو الفن الغالب . وهو نتاج طبيعى حتمى ، لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك فى معارك التحرير . والانخراط فى جبهة التحرير الوطنى . ولم تكن الظروف المادية والنفسية ، تسمح للكاتب أن يتفرغوا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية . تستازم كتابتها استقرارا نفسيا ، وصفاء ذهنيا ، ووقتا ممتدا ، وشيئا من استقرار النظم



والعلاقات ، والجمهور القارئ الذى يملك الوقت ، والمكان الثابت ، والفكر الهادئ ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يعيش فورة وثورة . شملت الرجال والنساء معا . فقد شددت العقول والقلوب والعيون والأذنان والمشاعر إلى النوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وتعاليمهم ، وآخر تعليماتهم . وفيما بعد الاستقلال ، صار لزاما أن يفكر الكتاب الجزائريون في الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانتهت العرامل الخارجية الملعوقة ، وتبلور الشعور القوي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعريب طريقها إلى كل مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي ، بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم . كما طفق الدارسون بالدول الأوربية يعودون بفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة القصيرة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكلليات الآداب في الجامعات الجزائرية الثلاث ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة .

وأذكر أني تشرفت بتدريس هاتين المادتين لأربع سنوات متصلة في كلية الآداب جامعة وهران . وعندما شرعت الجامعة في بدء الدراسات العليا بها ، أقدم على التسجيل تحت إشرافي ثمانية وعشرون باحثا ، ممن تخرجوا في جامعات عربية وجزائرية ، ودارت جل موضوعاتهم حول الرواية والقصة القصيرة : عربيا وعالميا . وكان النتاج الجزائري يحظى بعناية فائقة ، وبما كانت الرواية فنا موضوعيا . ولما كان المجتمع فيما بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الضخيق نحو الموضوعية والعلمية والواقعية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصدا للكتاب ، وبخاصة أن المجتمع برزت فيه قضايا جديدة إجتماعية واقتصادية وطبقية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها والتوعية بها لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذى أدى دوره في إثارة الحساس الوطني .

قد يلقي هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن. لكننا لو تمادينا في ذلك نظم كاتباً عربياً جزائرياً رائداً هو « أحمد رضا حوحو » ، وربما تكشف لنا بحوث المستقبل عن أمثاله من الرواد المتاضلين . ذلك أن « حوحو » هو واضع اللبنة الأولى للقصة العربية في الجزائر : طوبلة وقصيرة . ظل يدعو إلى الاحتفال بالفن القصصي ، وترجم عن الفرنسية . ويقدم نماذج لهذا الفن إلى الكتاب الجزائريين ، عشر سنوات متصلة . فقد كان يجيد الفرنسية ، والعربية . كما أجاد الاطلاع على النتاج الروائي في المشرق العربي حيث أقام طويلاً . ولعل هذا الدافع هو الذي جعله يبدأ بكتابة رواية ( غادة أم القرى ) ١٩٤٧ .

وربما تكون هذه هي أول رواية عربية جزائرية تعالج قضية المرأة ووضعيتها في المجتمع ودورها ، وحقتها في الحب والعلم والحرية . وهي المحاور الرئيسية التي تدور حولها الرواية . إذ يعلنها الكاتب في الاهداء : ( . . إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب . من نعمة العلم . من نعمة الحرية . إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود . إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى ) . ونراه يتخذ - في الرواية - موقفاً منحازاً إلى المرأة ، متبنياً قضاياها ، مدافعاً عن حقوقها . ومن هنا تأتي كثرة أحكامه وآراؤه الخاصة التي يبثها . وحماسه للمرأة يدفعه إلى المباشرة والمطالبة وعلو النبرة .

وفي الرواية ملامح رومانسية تثبت أنه تأثر برواية ( زينب ) لمحمد حسين هيكل ، وبغادة الكاميليا ، وبأسلوب المتفلوطي في بعض الأحيان . و « زكية » الشخصية الرئيسية تذكرنا بزينب . فتاة تعيش في كنف أسرة حجازية . تربت إلى جوار ابن خالتها « جميل » الذي تنشأ بينه وبينها قصة حب عفيف . وعندما بلغت سن الرشد ، منعها أبوها من السفر أمامه ، بل إنه حجزها بين جدران البيت . فترضى بواقعها الجديد القاسي ، على أمل

الزواج من «جميل» إن آجلا أو عاجلا . لكن ، يحدث أن يتقدم لخطبتها ثرى من الأثرياء . فيقول له الأب إنها شبه مخطوبة لابن خالتها . ويدبر هذا الثرى مكيدة ، إذ يلفق تهمة لجميل تلقى به في السجن ، وتنتهى الرواية نهاية رومانسية . إذ تموت «زكية» حزنا على خطيبتها ، ثم لا يلبث خطيبتها أن يموت هو الآخر في السجن .

ولم يترك «حوحو» الفرصة لتفلت منه . فقد وجدها سائحة لنقد كل الأوضاع في المجتمع . وهاجم العقول المتخلفة ، والأفكار الرجعية ، والتقاليد المقيدة ، وصب جام غضبه على الأغنياء الذين يتصورون أن كل شيء يشترى بدراهم ، وعطفه على المرأة جعله يلتمس أسباب تخلفها في ملابسها لم تشرك في وضعها ( فإذا كانت المرأة على هذه الحالة من الجهل فإن تبعة ذلك تعود على المسئولين من ذويها الذين لم يعنوا بتثقيفها وتربيتها . وتبعة ذلك أيضا تعود على مجتمعها الذي لم ينشئ لها وسائل التربية والتعليم ) .

وكان طبيعيا أن تتسرب إلى هذه الرواية عيوب فنية نأخذها عادة على الروايات التي تشق طريقها في أرض قاحلة ، وعلى تلك التي تقتفى أثر الروايات الرومانسية . والرواية مطبوعة في تونس ، بمطبعة التليلي . وهو لم يكتب بعدها إلا مجموعات قصصية قصيرة ومقالات إجتماعية ونقدية . وكأنه أراد أن يعطى الكتاب مثالا تطبقيا كي يكتبوا على منواله . وكى يثبت لهم قدرتهم على الابداع الروائي . وقصاراه أنه قاد الدعوة ، وحاول بالفعل تدعيم آرائه وأقواله . فقد كان يرى أن ( كل مالدينا من الكتابة هي هذه المقالات الإنشائية البسيطة التي تقرأ في الصحف ، مع أن هناك أدبا حيا ذا أثر فعال في التربية والتوجيه ، هو أدب القصة ، فهل لدينا منه شيء ؟! — لا شيء طبعا — فن العيب إذن أن نتكلم عن المذهب الرمزي والواقعي فيه . ومن العيب أيضا أن نتكلم عن الفوارق بين القصة والأقصوصة ، وأن نتكلم عن الرواية أو المسرحية وأن نبحث عن الملهاة والمأساة ) .



وتطول المسافة الزمنية بين هذه الرواية الرائدة وبين الروايات الحادة التي صدرت في السبعينيات ، على يد عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار . فقد أصدر الأول روايتين : ريح الجنوب ١٩٧١ و « نهاية الأمس » ١٩٧٥ . بينما أصدر الثاني ثلاث روايات : اللاز ١٩٧٤ ، والززال ٧٤ ثم الحوات والقصر ٧٨ إلى جانب أن كلا منهما أصدر عددا من المجموعات القصصية القصيرة .

في « ريح الجنوب » يرسم عبد الحميد بن هدوقة صورة أمينة لواقع الريف الجزائري بعد الاستقلال . وذلك من خلال عرضه لمجموعة من الناس في إحدى القرى النائية التي ما تزال تعيش حياة بدوية مغلقة بعيدة عن التقدم والتطور . ريف متخلف فقير جاهل ، طبيعته قاسية ، وريحه الجنوبية تهب حاملة معها الحرارة والغبار . وهذه الريح تشكل نغما ثابتا في الرواية ، وكأنما توحى بقسوة الأحداث فيها . أما الحدث الرئيسي فإنه يتعاقب بموضوع ترويح « نفيسة » . شابة في الثامنة عشرة من عمرها ، نائبة على وضعها . وفي سبيل الخلاص من الضغوط المفروضة عليها — للزواج بشكل مصلحي رغما عنها ، ووقوفا ضد تيار الثورة المتقدم — تفر من القرية وتذهب إلى المدينة — العاصمة .

ومن خلال رؤية « نفيسة » للعالم وللناس من حولها ، يسعى الكاتب إلى التعمق في نفسية الفتاة المراهقة ومشاعرها ، ويصور العلاقات الاجتماعية التي تربطها بالناس الذين حولها ، وما ينشأ بينهم من صراع وصدام . ويتاح له أن يظهر واقع الريف بكل ما يسيطر عليه من عادات وتقاليد وفقر . كما أتيج له أن يصور المراحل الأولى للثورة الزراعية التي بدأ تطبيقها في الجزائر ، وموقف الإقطاعيين وأذئاب الاستعمار من هذه التجربة . وقد تجسّدوا في شخصية (ابن القاضي) الذي حبك دسيمة تقضى بتزويج ابنته من شيخ البلدية « مالك » المستول عن تطبيق الثورة الزراعية في القرية . حتى يحمي نفسه من

التخبر الذى سوف يجرى عليه ، وحتى لا يفتضح ماضيه إبان الثورة. إذ كان قد فكر فى شيء كهذا وحاول تزويج « مالك » ابنته « زليخة » ، لكن الزواج لم يتم بسبب موت الفتاة فى حادثة قطار .

وهامو ذا يعيد الكرة من جديد . ويسعى لتزويج « نفيسة » لنفس الشخصية « مالك » . لكن « نفيسة » مثقفة . شغلة من الدكاء والوعى . عادت من الجزائر العاصمة لتقضى عطلة صيفية هادئة ، فإذا بها تحتك بواقع محتدم . وأب قاس ، وأم متخلفة ، وأوضاع محبطة . والكاتب هنا يقارن بين الماضى والحاضر فى كل شيء ، وعلى كل المستويات ، وذلك لأنه أراد أن يطرح قضية الأرض ، وقضية المرأة ، طرحاً قائماً على رؤية شاملة للواقع . وقد نجح فى خلق واقع فنى ذى انسجام داخلى يتمتع بقدرة على الإقناع من حيث مسيرة الأحداث وتسلسلها . لولا بعض المفاجآت والمصادفات غير المتوقعة مثل لدغ « نفيسة » بواسطة أفعى وهى فى طريق هروبها ، ومصادفة مرور راعي الغنم الذى كان يعمل عندهم منذ زمن ، وكيفية معرفة والدها بمكانها ، ثم اقتحامه الكوخ ، وما إلى ذلك .

لقد كانت « نفيسة » ضحية الواقع المتخلف ، ومرحلة الانتقال ، ووجود عناصر رجعية ما تزال تقف فى طريق الثورة ، لأنها مشدودة إلى الوراء ، بفكرها ومصالحها وامتيازاتها . والشكل الذى اختاره الكاتب لروايته شكل تقليدى . وأسلوبه عربى فصيح ، ولغته مفهومة .

ثم تكون روايته الثانية ( نهاية الأمس ) ، لتضع خاتمة لكل بقايا العهد القديم من ناحية والمرحلة فنية نرجو ألا يكون لها امتداد فى رواياته بعدئذ ، إنها تسير فى نفس اتجاه روايته الأولى ، شكلاً وموضوعاً . قضية الأرض والصراع حولها . يدور التناقض بين قوتين « ابن الصخرى » الإقطاعى ، و « البشير » معلم القرية الذى يحدث بها تغييراً شاملاً ، والذي تفشل معه كل اغراءات « ابن الصخرى » بالاستلاب . وهوى هذه الرواية يقسم

الفضل الأخير إلى قسطن ، يحمل الأول منهما عنوان « النهاية الأولى » ،  
ويحمل الثاني عنوان « النهاية الثانية » . في الأولى نرى « البشير » وهو يجمع  
حقائبه ويغادر القرية ، مطلقاً ماضيه الذى أخذ يحاصره في شكل زوجته  
القديمة . وفي الثانية نجده وهو يستعد لمعركة كبرى مع أهالى القرية بزواجه  
للمرة الثانية من « رقية » ، زوجته السابقة وأرملة أحد نخوة الثورة فيما بعد ؛  
وهذه النهاية متفقة مع مبدئه في ضرورة القضاء على مخلفات الأمس .

ويقف « الطاهر وطار » حتى الآن ، في مقدمة كتاب الرواية العربية  
في الجزائر . وهم قلة ، يشقون الطريق بصعوبة بالغة . وهو في وسط  
هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعى القائد . الذى يضرب المثل بحيله  
وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصيل الجاد ، في الريادة والتوجيه .  
وإمكانياته اللامحدودة في التأثير والتغيير . وعلى أنه الساعد القوى الذى  
يعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية . إذا استند هذا  
الفن إلى رؤية شمولية ، ومعايشة واقعية ، وتفهم لحركة المجتمع المتطورة  
الصاعدة إلى الأمام ، وإلى وعى بالفن وأصوله وآفاقه .

والتأمل في كتابات « الطاهر وطار » القصصية ، طويلة وقصيرة ،  
سوف يخرج بانطباع واحد لا يتغير : أنه يملك قدرات ومواهب تؤهله  
بالفعل إلى أن يكون واحداً من كتاب الرواية العالمية . وإذا كان نجيب  
محمود في مصر ، قد أثبت تميزه بعد طريق طويل امتد ربع قرن  
من الزمان ، فإن الطاهر وطار بُعِثَ نشره « اللاز » جعل كل الأنظار  
تتجه إليه ، كما سبق أن اتجهت إلى عبد الرحمن الشرقاوى بمجرد  
صدور روايته ( الأرض ) ، كل منهما كانت علامة على طريق .  
حملت رؤية جديدة . وحركت واقعا آسنا ، واستهدفت شيئاً أبعد  
ما يكون عن التسلية والترفيه ، بعد وجبات دسمة . كل منهما  
تصدر عن معايشة ومعاناة فعلية حقيقية لامتحلية . كل منهما تشع بما



اللغة العربية من دلالات وإشعاعات قوية نافذة ، رغم بساطتها وسهولتها .

ويظلم ( الطاهر وطار ) لو أننا لم نطالب بدراسات ودراسات حول فنه القصصى : القصير والطويل ، كما نظلمه لو أننا تعاملنا معه : بنفس منهجنا الذى التزمناه فى هذا الكتاب . لكن ماذا نفعل ونحن نقدم تعريفاً بفن الرواية العربية ، وأظن أن كلماتى السابقة هى أوضح تعريف به ، ويكفى أن نعرف عنه مثلاً ، أنه بدأ يفكر فى كتابة روايته ( اللاز ) ١٩٥٨ ثم شرع فى كتابتها بالفعل سنة ١٩٦٥ وانتهى منها ١٩٧٢ لكنها رأت النور ١٩٧٤ ، ويبدو أنه لا يتخذ من الكتابة وسيلة للكسب أو الربح ، كما أنه لا يتعجل النشر ، إذ عندما يكون لديه شيء يستحق أن يقال ، فإنه يعمل على تقديمه بعد أن يكون قد تمثله ، وعاشه فنياً ، وبعد أن يكون قد سكن كل خلجة من خلجاته وكل ذرة من تفكيره .

ومع أن « الطاهر وطار » يعالج فى روايته ( اللاز ) دور الشعب العربى فى الجزائر معالجة واقعية عميقة وشاعرية ، فإنه فاق بكثير أقرانه ممن تناولوا مرحلة من مراحل الثورة الجزائرية ، لقد اختار الطاهر وطار شخصية شعبية ، جعلها التجسيد الحى العفوى للفضائل والمثالب الخاصة بالشعب الجزائرى ، وهو يصنع مصيره ويسعى إلى حريته ، بشكل طولى ومأساوى معا . فاللاز شخصية أسطورية ، يمثل بطولات الشعب الأسطورية التى أفرزتها معارك التحرير ، وهو شخصية مظلومة ، مستعمرة ، فقيرة ، جاهلة . كما أراد الفرنسيون للجزائريين أن يكونوا كذلك .

لكنه فوق ذلك يتسم بسعات خاصة به ، فهو يحارب فى صفوف الثورة فى صهوة أبله ، ابن خطيئة أو ابن بالصدفة . يتعرض لأنواع العذاب ( ١٥٢ - الرواية الحديثة )

فريصمده . يستمع الى شتى صنوف الشكايات والشكايات ، لكنه يعنى  
الدوافع إليها ، ويدرك القوى المحيطة به ، ويفهم دوره . يتعرف الى  
أبيه « زيدان » في خضم العمل الثوري ، وهو محكوم عليه بالقتل ،  
إفيعود الى قريته أقرب الى البلاهة - بعد أن شهد ذبح أبيه -  
يدور من جديد مررداً حكمته : ( مابقي في الوادي غير حجارة ) .  
أي لا يصبح إلا الصحيح .

والكاتب - إزاء بطله المثيب - لم يقع في الأخطاء التي قد يقع  
فيها أي كاتب متحاز الى موضوعه وشخصه والأفكار التي يريد  
التعبير عنها . فقد جعل اللاز انساناً واقعياً حياً . لم يفرضه علينا .  
ولم يصف عليه من الصفات الخارقة ما قد يدفعنا الى عدم التلاؤم  
والتوافق معه ، أو الى عدم تصديقه . فنحن نحبه في كل مواقفه  
حتى تلك التي تبدو شاذة . لأن الكاتب تعامل معه كإنسان . وتعامل  
مع واقع مجتمعه دون بهرجة أو تزويق أو تزييف . فاللاز له علاقة  
جنسية شاذة مع أحد الضباط . لكنها سرعان ما تتلاشى لأنها غير  
طبيعية . و ( حمو ) زاني مجرم ، يتناوب السهر مع ثلاث نساء  
في بيت . . . ويدفع الى الفرار بكل طفل ينجيه من أحدهن .  
غير أنه يتطهر جزئياً الشر بعد اشتراكه في الثورة . مثل ( رمضان )  
و ( يعطوش ) ، وغيرهما .

كما أن الكاتب لم ينحز الى الثورة على طول الخط ، وإنما ألح  
الى الصراع الداخلي الذي حدث في صفوف الثوار والوطنيين . وكأنه  
أراد أن يقول إن الصراع بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ،  
وانتهى الى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم ، شخصية زيدان  
التي يتعاضد البطولة مع ( اللاز ) ، ثوري شيوعي ، ينضم الى الثورة  
عن وعي وإقناع بحتميتها . وتعدى ذلك الى إقناع الآخرين بالالتحاق  
بصفوف المناضلين . بيد أن الثورة تعدمه ، في موجة التطهير التي قادتها

جبهة التحرير ، بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها . ذلك أن ( زيدان ) لم يتخل عن فكرة الماركسي ولا عن عقيدته .

والظاهر وطار ، نظر إلى الثورة نظرة كلية . فهي ليست ثورة الشعب ضد المستعمر وإنما هي أعظم من ذلك وأبعد عمقاً . لأنها تمتد لتشمل كل جوانب الحياة في المجتمع : اجتماعية وأخلاقية ونفسية واقتصادية وفكرية . وهي تنبه إلى الأخطار المحدقة بها من الداخل ، مثله في أولئك الأغنياء غير الوطنيين الذين هم مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم وسيظلون ، كما يقول ( اللاز ) . بقي أن تعرف أن ( اللاز ) كلمة أجنبية من معانيها ( البطل ، أتى القاذر على أن يأكل كل أوراق اللعب رغم ما يبدو من أنه أضمر الأرقام وأقلها شأناً ، لكنه تحمل في أعماه قوة تجعله يطيح بكل الأوراق وينتصر عليها فلا يبقى على الأرض غيره .

وقد وفق الكاتب إلى حد كبير في رسم شخصياته ، بطريقة واقعية مقنعة ، وبلغه سهولة مقبولة . وبخاصة تلك التي كانت تجري على لسان ( اللاز ) وتتدفق بتلقائية وعفوية قسوة . والزمن في الرواية محدد . وهو غير الزمن التقليدي . إذ يتنقل الكاتب بشخصياته من زمن إلى آخر في تناسق وإحكام بين الماضي والحاضر والمستقبل . دون أن يقلدنا بمساحة زمنية طويلة . ويستعين في ذلك باقتحام ذاكرة أبطاله ، والعودة بهم إلى أيامهم الماضية : كما أنه يحسد أحلام يقظهم لينطلق إلى بعيد حيث الغد المأمول . يقدم وعيد مجتمعاتهم وعيد الشعب العربي كله : وشخصياته ليسوا من الكثرة العددية التي تثقل كاهل الرواية .

وطبعاً أن نواجه الواقع بلا إسراف في الوهم واللامعقول . فالأحلام في الرواية مربوطة بواقع الشخصيات ، وهي ليست ضرباً من الرومانسية أو العبت ، وإنما هي جزء من الواقع المادي الذي لا تخلو من خيال . وإذا كان ( زيدان ) يتحدث أحياناً عن ثقافة وكرامة في الأدب الروائي



الفرنسي ، ويقارن بين شخصيات بعض الروايات ، فإن ذلك متفق مع تكوينه كشخصية مثقفة ثقافة تقدمية وليس دخيلا عليه ، أو مفروضا على البناء الروائي ، فهو يمثل عقل الكاتب وفكره ، مثل ما يجسد « اللاز » ضمير الكاتب ووجدانه وأحلام مستقبله .

وروايته الثانية ( الزلزال ) تختار فترة ما بعد الاستقلال . مصورة تناقضاتها ، والقوى الجديدة التي برزت فيها ، والقضايا الملحة التي فرضت نفسها على الحياة اليومية الواقعية ، وهي تدور حول شخصية واحدة ، ولا تستغرق الأحداث فيها إلا بضع ساعات بأسلوبها مركز ، لغتها حادة . مدنية . تتمتع بوحدة تأثير ووحدة انطباع . والرواية قبل كل شيء تؤمن بالتقدم وانتصار الثورة على كل قوى الماضي . فالشيخ « بو الأرواح » بطل الرواية يحزن عندما لا يستطيع مواجهة الحاضر الفوار المتحرك . إنه نموذج لحيل محتضر . جيل أتت عليه الثورة ، وعلى الامتيازات التي حصل عليها من المستعمر الفرنسي . فكانت نهايته على تلك الصورة انتصارا للثورة وللتقدم .

لعل الطاهر وطار يواصل السير في نفس الدرب ، بدلا من التوزع بين فنون القصة . ليعوض الجزائر عن تلك الفترة التي لم تشهد تطورا روائيا . وليوقف سيل تلك الكتابات غير الحادة وغير الجيدة التي يطبعها أمثال غرعار محمد العالي<sup>٢</sup> ، ومحمد منيع ، وعبد الملك مرتاض .

كانت تلك هي الخطوط العامة لمسيرة فن الرواية العربية في المغرب العربي . وجاء الميلاد متقارب في كل من تونس والمغرب ، بينما تأخر في الجزائر . وزعم ذلك فإنه إذا كانت تونس والمغرب قد عرفتا الرواية الذهنية الفلسفية ( عند محمود المسعدي - ومحمد عزيز الحبابي ) فإن الجزائر عرفت الرواية الواقعية الاشتراكية . وتنفرد المغرب ووجدتها في كونها عرفت الترجمة الذاتية الشخصية ممثلة فيما كتبه عبد المجيد بن جلون ( في الطفولة ) . وأحمد عبد السلام البقالي ( رواد الجهول ) وعبد الكريم غلاب ( سبعة أبواب ) . ولم يكتب الجزائريون رواية تاريخية حتى الآن ، بينما أسهمت

نونس بروايات تاريخية كتبها البشير خريف ( برق الليل ) . كما أن تونس  
التمست طريقها الى التعريب في الرواية ، متأثرة بآلان روب جرييه وناثالي  
ساورت ، لدى عز الدين المدني ، ولم تستهدف الجزائر بعد شيئاً من ذلك ،  
لأنها بسبيل تدعيم ثورة التعريب وتبسيط الأشكال والمضامين ، ليقبل القراء  
العرب عليها . ويحاول محمد زفزاف وأحمد المديني في المغرب ماحاوله  
عز الدين المدني في تونس ، وإن لم يتمتعا بإقبال الجماهير .

وأحسب أنهم جميعاً تأثروا بخطوات الرواية العربية في مصر ، حتى  
وهم يوجهون أنظارهم إلى فرنسا ، حيث الرواية الجديدة . فقد استوعبوا  
نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وفتحي غانم ، وقرأوا  
ماكتبه النقاد الواقعيون الاشتراكيون ؛ فضلاً عما كتبه طه حسين وعمود  
تيمور وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني .





# الفصل الخامس

## الرواية العربية في السودان

تتمثل الرواية السودانية لدى كثير من القراء فيما كتبه « الطيب صالح » من روايات قصيرة بدأ نشرها منذ عام ١٩٦٤ ، في مجلة ( حوار ) لبيروتية . حيث كانت روايته ( عرس الزين ) فاتحة عهد جديد في الرواية العربية عموماً والرواية السودانية على وجه الخصوص . ثم تتابعت بعدئذ رواياته الجديدة ( موسم الهجرة إلى الشمال ) و ( بندر شاه ) و ( مريود ) مؤخرآ . لكن الوقوف عند آثار الطيب صالح وحده دون غيره ، يلغى كثيراً من الجهود التي سبقته ، والمحاولات التي عاصرتة .

ذلك أن الرواية العربية عرفت طريقها إلى الأدب السوداني منذ أصدر « عثمان محمد هاشم » رواية ( تاجوج ) ١٩٤٨ ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وبعد زيادة حدة الكفاح الوطني في سبيل الاستقلال والتحرر من الاستعمار البريطاني ، ومع نمو وتصاعد المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التي أصبحت في حاجة إلى فن موضوعي ثري يعالجها ويصورها ويحللها ، بحثاً عن حلول واقعية لها .

كانت رواية ( تاجوج ) رد فعل للأوضاع التي عاشها السودان آنذاك ، وهي تصور البطولة والتضحية من أجل الوطن ، وتعكس شجاعة « مخلق » في دفاعه عن قبيلته « الحمران » ضد إحدى قبائل شرق السودان . وتستعين الرواية بالعادات والتقاليد السودانية ، وبالتراث الشعبي السوداني ، لإضفاء جو واقعي على الشخصيات والأحداث . ولعل الهدف القومي النضالي هو الذي أتاح الفرصة أمام الكاتب كي يضرب على هذا الوتر الحساس ، بمزيد من الخطابية والتقريرية وعلو النبرة ، بقصد إشعال الحماس في نفوس القراء وتحريضهم على الثورة ضد الاستعمار والمطالبة بالاستقلال التام . ومن ثم فلأنها لم تأت مكتملة البناء . وإن مهدت الطريق إلى روايات كثيرة بعدها .

ثم تفتح رواية ( هائم على الأرض أو رسائل الحرمان ) لبدوي عبيد القادر خليل ، الباب أمام الإنجاز الرومانسي في الرواية العربية بالسودان

رغم أنها صدرت بالقاهرة في ١٩٥٤ : إبان سيادة الاتجاه الواقعي ، وتعدد مناحيه . لكن يبدو أن كاتبها لم يتأثر بالاتجاهات الفنية التي كانت شائعة وذائعة ، بقدر تأثره بحياة طبقة معينة تسكن القاهرة . فقد تمثل قيمها وأفكارها ، وحاول محاكاتها فيما كانت تؤمن به من مذاهب فنية ومعروف عنه أنه درس الطب في القاهرة ، واختلط بالبورجوازية المصرية ساكنة العاصمة . ولعله تأثر إلى حد كبير برسائل إبراهيم ناجي وقصصه الرومانسية القصيرة .

فالرواية لا تخرج عن كونها مجموعة من الرسائل المتبادلة ، التي تبلغ سبعة وثلاثين رسالة . ما إن ننهي من قراءتها حتى نشعر وكأننا نقرأ رسائل إبراهيم ناجي في الحب ، وما عرف عنه من علاقات عاطفية وقصص غرامية ، تدور كلها حول ذاته . إذ يلعب في كل منها دور البطل ، وما الفتيات إلا عاشقات له مغرقات به . وإذا كان هذا الاتجاه مبرراً بالنسبة إلى إبراهيم ناجي الشاعر الرومانسي ، فإنه لا يمكن أن يكون مقبولا من بدوي عبد القادر خليل . فلا شيء يبرر انعزاله عن قضايا مجتمعه ، ولا سبب يدفعه إلى الابتعاد عن تجسيد مشاكل بلده وتصويرها تصويراً واقعياً فنياً . وبخاصة أنه كتبها وهو بعيد عن كل الضغوط التي تكبل الكاتب وتمنعه من التعبير الضريح .

كما أن جيله ممن كانوا يدرسون الطب معه ، أبدوا انحيازاً طبيعياً للواقعية كاتجاه ، ولقوى الشعب المطحونة كقضايا وموضوعات يثرونها في كتاباتهم ، من أمثال محمد يسري أحمد ويوسف إدريس وصلاح حافظ وغيرهم . فضلاً عن أن مصر التي تعلم فيها وعاش ردياً من الزمن ، كانت تقف إلى جانب السودان ، وهو بسبيل تحقيق مطالبه ، وهي نفسها التي تبنت (الواقعية) في الأدب والفن والنقد .

ربما أراد الكاتب تسجيل قصة حياته ، أو كتابة سيرته الذاتية ، على



غرار ما فعل الكاتبان محمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد في كتابيهما (موت دنيا) الذي صدر في الأربعينيات ، وما هو برواية : وإنما هو سجل حافل بتجاربهما الشخصية ، وآرائهما في الحياة والناس ، ونظريتهما إلى المشاكل التي تحيط بهما . وهما من أوائل البورجوازيين الذين بدأوا يظهرين في المجتمع العربي بالسودان ، متأثرين بالأفكار الحديثة والمظاهر المدنية الوافدة . ومن المؤكد أن عبد القادر خليل جاكها في منهجهما ، وإن انفردت عنهما في كونه جعل العامية المصرية لغة للحوار ، وفيما عدا ذلك فإن روايته اتفقت مع (موت دنيا) في كل شيء ، وهو ما يبعدها عن الرواية الفنية .

بعد الاستقلال في ١٩٥٦ ، وطوال الستينيات والسبعينيات ، أصبحت الرواية هي الفن الأدبي الغالب ، ولم تعد وقفاً على كاتب دون غيره ، أو اتجاه دون الآخر ، ولم يعد الإقبال عليها يمثل ميداناً للتجربة والخطأ ، فقد انفسح المجال أمام كل التيارات وكل الكتاب في وقت واحد . لدرجة أنها لا نستطيع تقسيم خطوات سيرها إلى مراحل ، وقد يعنى هذا من بعض الوجوه أنه مع بداية الستينيات يبدأ التاريخ الحقيقي للرواية العربية في السودان . وأن ما سبق ذلك لم يكن إلا محاولات فردية خالصة ، قابلة لأن تسرب إليها جوانب ضئيلة من حيث بناؤها الفني .

ولا شك أن هذه الفترة الزمنية قد شهدت انطلاق الكتاب نحو الناشر المصري ، الذي أخذ يهتم بالأدب السوداني . كما تحسنت أحوال الطباعة في السودان ، حيث ظهرت مطابع وزارة الاستعلامات ، والمطبعة الحكومية ومطبعة مصر ، ومطبعة جامعة الخرطوم . وطفق الكتاب - عن وعي - يستجيبون للتيارات الأدبية العالمية ، والاتجاهات الفكرية التي سادت أوروبا وانتقلت إلى معظم البلدان العربية وبخاصة مصر ، التي لم تنقطع علاقاتها الثقافية بالسودان ، وكان للظروف الاجتماعية والسياسية الداخلية دور كبير في ذلك . فقد توفر للمجتمع من الوعي السياسي والوطني ، ما لم يكن موجوداً من قبل . حيث ظهرت قضايا حزبية ، وضراعات عقائدية ،

وبرزت تيارات سياسية ، وتناقضات اجتماعية ، أفرزتها مرحلة ما بعد  
الاستقلال .

ويلاحظ أن عدداً لا بأس به من كتاب المرحلة الأخيرة ، قد غلبت عليهم  
الثقافة الإنجليزية ، مثال ذلك الطيب صالح الذي عاش وعمل في لندن فترة  
طويلة من الزمن ، وإبراهيم اسحق الذي يعمل مدرساً للغة الإنجليزية في  
المدارس الثانوية العليا ، وإبراهيم الجردلو ، الذي قضى جزءاً كبيراً من  
حياته في إنجلترا ، معوثاً من جامعة الخرطوم التي يعمل بها محاضراً . ومنذ  
أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بدأ المبعوثون يعودون من إنجلترا وغيرها  
من الدول الغربية ، مما ساعد على إيجاد نهضة فكرية وفنية ، وهى لتقبل  
كل تجديد في الشكل الروائي .

ومع كل ذلك فلما نلاحظ أن محاولات التجديد في بناء الرواية التقليدية  
ومعيارها ليست من القوة بحيث تشكل ظاهرة واضحة المعالم ، فإن أغلب  
الروايات التي صدرت في السودان التزمت بالشكل المتعارف عليه . بل إنها  
سارت في اتجاهين رئيسيين محددين ، هما : الاتجاه الرومانسى ،  
والاتجاه الواقعى .

يمثل الاتجاه الرومانسى على سبيل المثال في روايات : ( حتى تعود )  
لشايكر مصطفى ١٩٥٩ ، و ( سر الدموع ) لمحمد عثمان علي صيار ١٩٦٩ ،  
( والبلدية ) لمحمد علي بلال ١٩٦٩ و ( دموع القرية ) لمفضلي إجماع ، و ( حياة  
الدموع ) لمندى عوض الكريم ، و ( إنهم بشر ) لخليل عبد الله الحاج ، وغيرها ،  
وقد جمعت كل منها تحت إلموم الرومانسية .

( حتى تعود ) نجد الحب الرومانسى الحالم يرتبط بين ( محمود )  
و ( حواطف ) التي تدرس بالمدرسة الثانوية . لكنه يتزوج بأجنبية أوروبية ،  
ما تلبث أن تهجره ، فيعود خائباً إلى حبيبته وابنة بلده ، لكنه يجدها  
مريضة ، أشرفت على الموت ، فيرى على صدرها باكياً منتحياً . وتموت  
( حواطف ) بينما يعيش هو ضائعاً هامئاً وفي ( دموع القرية ) نتقل كثيراً

بين مشاهد الطبيعة ومناظرها ، وقد أطال الكاتب الوقوف عندها للذات .  
كما نعيش مع مشاكل الحب والمحبين ، من خلال الرسائل التي يتبادلونها .  
والمفاجآت التي يفتعلها الكاتب ، وشخصيته التي تطفئ على الأحداث ،  
والمواقف ، وأسلوبه الرومانسي ، وأقواله وحكمه التي ينطق بها  
البطل « منصور » .

وتعالج رواية ( سر الدموع ) مشكلة الدعارة وبيوت المومسات  
بأسلوب رومانسي ، وبشكل مباشر ، وباضفاء مشاعر عاطفية غزيرة على  
الشخصيات ، وافتعال مصادفات ومواقف لا تقبل التصديق . فهو يجعل  
البطلة ضحية المعاملة القاسية من قبل الزوج ، مما يؤدي بها الى اختراق  
البغاء . ولكي يبرر حنوه عليها ، وليدخلنا إلى عالمها ، جعلها أخته في الرضاعة ،  
لكنهما افرقا عندما كانا صغيرين في « عين شمس » بالقاهرة . ومع ذلك فإن  
المفاجأة غير مبررة ، والضدفة غير مقنعة ولم يمهدها ، وفي النهاية تتوب  
المومس وهي على فراش الموت .

وحول نفس القضية تدور رواية ( الملعونة ) ، التي تذهب إلى أن السبب  
في اندفاع المرأة للوقوع في الرذيلة هو الانتقام من الرجل لأنه آهانها وخدعها .  
والملك فلانها تحترق كل الرجال . ولا تجد وسيلة تلهم بها غير إثارتهم  
بجمالها ، ثم حرمانهم من الاستمتاع بها . وقد أصبحت تمارس الجنس بحرية ،  
تختار له من تشاء ، وتمنعه عن تشاء . وأسلوب الكاتب تقريرى مباشر .  
وعطى حكى . اقتنص الشخصية والمشكلة اقتناصاً وغزلها عن الزمان  
والمكان . وأسرف في الخيال . وجعلنا نعيش لا مع مومس محددة لها ملامحها  
وأسماء انحرافها ومناخها الخاص ، والمبررات المقنعة : اجتماعية أو نفسية  
أو اقتصادية . ولكننا عشنا مع جو سبق إلى روميه بطريقة المعروفة الكاتب  
مصطفى لطفى المنفلوطي ، ومن بعده محمود كامل الحامى .

وفي نفس الفترة نجد كتاباً آخرين يلتزمون في رواياتهم بواقع مجتمعتهم  
أو يختارون مرحلة من مراحل النضالية ليصوروها ، أو قضية من قضاياها



السياسية أو الاجتماعية ليعبروا عنها ، من زاوية جد واقعية ، وبأسلوب لا ظل للفضفضة فيه ، وبلغه جد مهدفة مدية .

فقد تعرضت ملكة الدار في روايتها ( الفراغ العريض ) لحياة المرأة العاملة ، ومشاكلها في البيت والمدرسة ، من خلال مأساة « منى » التي تزوجت من رجل لا تحبه ، أساء معاملتها وقسى عليها . وعندما رأت أن الحياة معه مستحيلة ، لجأت إلى الانحراف والخيانة ، مع « صلاح » صديق زوجها . وهي فتاة تؤمن بحرية المرأة في العمل والمشاركة والتعبير واختيار الزوج . ومن هنا جاء نفورها من زوجها « سيد » الذي صبت عليه لعناتها ، لأنه كان نموذج الرجل المسيطر . رغم أنه متعلم وموظف . ولعل الكاتبة أرادت تصوير المجتمع العربي في السودان إبان مرحلة انتقاله من مجتمع بدوي قروي ، إلى مجتمع طفق يأخذ بأسباب الحضارة الحديثة ، وبالذات فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

بينما يصور « عبد الفتاح محمد عثمان صوار داني » في روايته ( مأساة القبور ) مجتمع القرية في السودان . ويختار شخصه من بين العمال الزراعيين الذين يعملون في واحد من المشروعات الزراعية . في ظل حياة معيشية قاسية ، ومساكن غير لائقة ، وظروف اقتصادية طاحنة . والكاتب يبدى كثيراً من ملاحظاته حول إهمال الدولة لهم ، وينحاز إليهم إنحيازاً واضحاً وكأنه عاش حياة مماثلة لحياتهم . وهم أشبه بعمال التراحيل في مصر . وتكشف الرواية عن صدقه في تجسيد مشكلاتهم وتصوير معاناتهم ، ثم مقارنته بحياتهم كما يمثلها « أبو بكر » وزوجته حليلة وابنه حسن ، وحياة الأغنياء الخاصة ، وبناتهم الحميلات . وكأنه يبغي بذلك إبراز التناقضات الطبقة القائمة في قرى غرب السودان . وكثيراً ما كان يتدخل ليسفر عن رأيه أو فكره .

هناك كتاب تناولوا جوانب سياسية في رواياتهم ، بحيث أصبح الموضوع السياسي هو حجر الزاوية في الرواية كلها . مثل كفاح العمال والطلاب ضد الإنجليز من أجل التحرر والاستقلال الوطني ، أو تعدد

الأحزاب والمذاهب السياسية ، أو موقف الجماهير من الحكم العسكري الذي امتد من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٤ ، أو دور الطلاب في تفجير ثورة أكتوبر ١٩٦٤ .

من ذلك مثلا أن رواية ( من أجل ليلى ) للسرد حسن فضل ١٩٦٠ ، تسجل كفاح العمال السودانيين ضد الإنجليز ، وهم من عمال الوز من في السكك الحديدية ، أو من عمال المصانع الحكومية والشركات ، والرواية تصور ما كانوا يلاقونه من تشريد واعتقال ، فضلا عن حياتهم القاسية وظروفهم المعيشية الصعبة . وتبني الرواية إلى ظهور الطبقة المتوسطة من التجار والموظفين ، التي تؤثر في التطور الاجتماعي ، وإسهامها في نقل المجتمع من مرحلة الزراعة والرعي إلى مرحلة الصناعة بما لها من آثار مادية واجتماعية ، في العلاقات الإنسانية والسلوك الاجتماعي . وتهاجم الرواية الإدارة الأهلية ممثلة في العمدة وشيوخ القبائل .

وتقف رواية ( لقاء عند الغروب ) ١٩٦٣ ، لأمين محمد زين ، عند حركة الطلاب طوان الأربعينيات ومواقفهم الصلبة ضد الإنجليز ، ومشوراتهم ، ومظاهر انهم ، والأماكن التي اعتقلوا فيها . وتبني الرواية أيضا بالحياة السياسية لفترة الخمسينيات بعد خروج الإنجليز . وقيام الأحزاب السياسية ، ودور ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ المصرية في التأثير في سياسة السودان . وتصور الرواية الانتخابات التي جرت لأول مرة هناك في ٢٤ ديسمبر ١٩٥٣ ، من أجل تقرير المصير والحكم الذاتي ، حين افتتح أول برلمان في السودان . ثم تؤرخ لأحداث مارس ١٩٥٤ التي وقعت في الخرطوم بين أنصار المهدي نور جال البوليس أثناء زيارة محمد نجيب للسودان ، وراح ضحيتها عدد كبير من الحائنين . كما يؤرخ للجلاء ، وأحداث التمرد التي وقعت في جنوب السودان في شهر أغسطس ١٩٥٥ .

وحظيت الفترة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤ ، باهتمام عدد آخر من كتاب الرواية السياسية في السودان ، وهي فترة شهدت قيام الحكم الوطني . والاستقلال الذاتي ، ثم النزاع الحزبي والعقدي ، وكفاح الشعب السوداني ضد السلطة

العسكرية . وتركز رواية ( الشبح المر ) على دور اليسار وتنعكس وجهة نظره ،  
 وأسلوبه السياسي وموقفه من الثورة أكتوبر ١٩٦٤ ، في حين تمثل كل من  
 رواية ( لا تؤرقني صمتي ) و ( غربة الروح ) دور طلاب جامعة الخرطوم  
 بصفة خاصة في هذه الثورة . فقد كانوا يمثلون طليعة المثقفين ، كما كانت  
 الجامعة مكاناً تجذ فيه كل الاتجاهات الفكرية والحزبية حرية العمل والحركة .  
 واستطاعت هذه الروايات تصوير تلك الفترة الهامة من تاريخ المجتمع العربي  
 في السودان .

والى جانب المحيط السياسي في رواية ( لا تؤرقني صمتي ) ، تراها تبرز  
 جانباً جديداً من جوانب الحياة في المجتمع ، حين ترفض الأندية والأزواج  
 الذين تقدموا إليها . بمعنى أنها بدأت تتخلص من العادات والتقاليد التي كانت  
 تسيطر بها الأسرة السودانية في إجتياز الفتاة على الزواج ممن تراه الأسرة من  
 وجهة نظرها صالحاً ، والكاتب لا يمثل إلى أي من الاتجاهات السياسية  
 أو الفكرية أو الحزبية ، بل نجد أبطالة بلا الهاء سياسي وإن كانوا جامعيين .  
 ونفس الشيء نجد عند إبراهيم الخردلو في رواية ( غربة الروح ) ١٩٧٣ ،  
 إذ يرفض كل المذاهب الفكرية والسياسية .

ومن بين كتاب الرواية العربية في السودان يميز ثلاثة زوايين معاصرين ،  
 يصير كل منهم على أن تكون الرواية منه شبه الوحيد ، وعلى أن يستمر في  
 كتابتها بحيث يظل ولاؤه لها دون غيرها . كما أن لكل منهم اتجاهه التقني الذي  
 عزف به . وكل منهم يحاول الخروج من إطار بيئته المحلية المحدودة ، إلى  
 الدائرة الأعم والأشمل ، العربية والعالمية . وقد نجح كل من أبو بكر خالد  
 والطيب صالح ، بينما لم يوفق في ذلك إبراهيم اسحق بأي صورة من الصور .

وأبو بكر خالد ( مواليد ١٩٣٥ ) يعتبر أسبقهم إلى الإبداع الروائي ،  
 حسب بقائه في القاهرة مدة طويلة حيث التحق بالقسم العام بالازهر  
 الشريف ، ونال منه شهادة الإعدادية . ثم تلقى تعليمه الثانوي بمعهد القاهرة ،  
 وبعدها التحق بكلية أصول الدين التي تخرج فيها ١٩٥٨ . وما لبث أن عمل



بإذاعة ركن السودان بالقاهرة . وقد عملت القاهرة على تكويته الفكرى والثقافى والأدبى ، ولم يقف به الأمر عند هذا الحد ، بل إنه أسهم بالكتابة فى صحفها ومجلاتا . ثم نشر رواياته بها . الأولى ( بداية الربيع ) عن دار الفكر ١٩٥٨ ، والثانية ( النبع المر ) ١٩٦٦ عن الهيئة العامة للتأليف والنشر ، والثالثة ( القفز فوق الحائط القصير ) ١٩٧٦ عن دار الهلال .

ومقالاته التى نشرتها له صحيفة « المساء » القاهرية ، متأثرة بما كانت تنشره هذه الصحيفة فى منتصف الخمسينيات من فكر وآراء تقدميه ، ومن دعوة إلى واقعية جديدة ، ثورية المضمون ، اشتراكية الهدف والرسالة . ومن هنا جاء اهتمام أبو بكر خالد فى رواياته بحركة المجتمع ، وبإعلاء شأن الفكر والموضوع ، على حساب الشكل الفنى وإحكام الصياغة الفنية . فهو يلتصق بمهموم البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية المعاصرة له التصاقاً ملحاً . وفى معالجته القضايا السياسية والوطنية يغلب عليه الالتزام السياسى الحاد والانطلاق من وجهة نظر يسارية تقدمية . ولا تشغله كثيراً قضايا البناء الفنى ، وضرورة الالتزام بقواعد الرواية وأسسها البنائية . هذا هو المأخذ الوحيد الذى يؤخذ على رواياته .

وقد كان بإمكانه الجمع بين العنصرين : عنصرى المضمون الثورى التقدمى ، والشكل الفنى المنضبط ، بحيث يكون قدوة فى الجانبين معاً ، وبخاصة أنهما لا يتفصلان أبداً ، إذ هما مترابطان ترابطاً وثيقاً . ثم إنه تأثر بنجيب محفوظ وقرأه بإمعان وحاول محاكاته . لدرجة أنه كتب أولى رواياته بعنوان « أم درمان الجديدة » ١٩٥٧ على نمط رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » إلا أنه سرعان ما عدل عنونها وجعله « بداية الربيع » . ومعروف عن نجيب محفوظ فى رواياته الأولى دقته فى أن يأتى معمار رواياته سليماً متيناً . لكن ، يبدو أن تأثير الفكر الماركسى والتيارات السياسية كان هو الغالب . وبخاصة أن المجتمع العربى فى السودان كان يمر بتيارات متلاطمة ، مما استلزم متابعة حركته ، وتصويره فنياً .

ولعل هذا يفسر لنا لماذا اهتم أبو بكر خالد بتصوير الجوانب السياسية والصراع الحربي والعقائدي والأحداث الثورية ودور الطلاب في المجتمع ، ومشاكل التعليم ، وظاهرة الاستغلال والجنس ، وتحكم الفئات الغنية ، وكل مظاهر التخلف التي تشد المجتمع إلى الوراء ، مثل الزار والشعوذة والدجل وغيرها . وهو يستهدف من وراء ذلك دفع الناس إلى الثورة على مثل هذه المظاهر . كما أنه حريص على تصوير حياة الناس العاديين ، وعاداتهم ومشكلاتهم اليومية ، وأفكارهم ، وهو أجسهم . بل إنه يكثر من وصف المنازل ، والشوارع ، والعلاقات الاجتماعية بين الأحياء المتجاورة . ومن خلال ذلك يحسن القارئ العربي في أي قطر من الأقطار العربية أنه عرف أشياء كثيرة عن أشقائه في السودان ، وأنهم لا يكادون يختلفون عن أهل بلاده في شيء . فهم يعانون نفس المشكلات ، والصراعات ، والأزمات ، وتتجاذبهم نفس التيارات . وفي روايته ( بداية الربيع ) إلحاح على المهنة السياسية في أخد مراحل تطور السودان ، من خلال عرضه للخريطة السياسية الدقيقة لأزمة الحرية هناك . فقد قدم إلينا ثلاثة نماذج أساسية للشباب العربي في السودان ، ونموذجين للفتاة . الأول « صديق » شاب متدين ، يعاني من هول التناقض بين رغباته الحسية وبين تعاليم جماعته الدينية . والثاني « مبارك » شقيقه الذي لم يتلق تعليما يذكر . والثالث « محمد » ، شاب ينتمى إلى الجبهة الوطنية ، ويعاني من ويلات اضطهاد حرية الفكر والسياسة . والكاتب متعاطف مع شخصية « محمد » رمز اليسار . ويظهر ذلك في وصفه مذهب « صديق » ممثل الإخوان المسلمين بالدرأويش . كما أنه يجعل بداية الربيع هي بداية تحول « صديق » من الرجعية ، أو من جماعة الإخوان المسلمين إلى الحزب الشيوعي كما يقول . لأنه أخلص من التخلف والجهل والتعصب .

ويحتل الحب والجنس جانبا كبيرا من الرواية . ورغم أنه يدير أحداث روايته في مدينته « أم درمان » بعيد الاستقلال ، فإنه يعالجهما في صراحة وجرية وانطلاق . وإن كنا نلاحظ أنه لم يتعمق في وجدان شخصيه ، وإنما رسم الشخصيات رسما سطحيًا سريعًا ، أقرب إلى التصوير الصحفي ، الذي لا يهتم ( م ١٦ - الرواية الحديثة )

بالتحليل الفنى العميق . واغتمد سرّدة لأحداث روايته على المباشرة ، دون الارتفاع عن مستوى الرسم البياني إلى أبعاد الأزمة في ثنايا الأحداث بأخاديدتها البعيدة الغور في أعماق النماذج الإنسانية التي عرض لها . لقد كان همه الأكبر التركيز على الجانب العقائدي ، والعمل السياسي ، والصراع الفكري بين الإخوان المسلمين والشيوعيين ، وموقف الأحزاب الأخرى ، والسلبية التي يتصف بها الشباب الذين لا ينتمون إلى أى حزب سياسى .

وتدور أحداث روايته الثانية ( النبع المر ) في مدينة الخرطوم ، إبان سنوات الحكم العسكرى . والشخصية المحورية فيها تمثلها «فتحية» الفتاة العنيدة المتعلمة . يضيف عليها الكاتب صفات الثورية والتقدمية ، والإيمان بالأفكار التحررية ، ورفض كل ما من شأنه أن يشل حركة المرأة وفكرها وطموحها . وحول علاقتها بشخصية «سعد» الذي يتناقض معها تماماً ، يجرى الصراع في الرواية ، فهو غير مستقر ، متغير الملامح ، معقد نفسياً . لا يهتم بالانتماء السياسى . وبعد زواجهما تكتشف «فتحية» أنه لا يمكن أن يتحول عن عاداته ، وقد رغبت في أن يجعله يؤمن بالشيوعية مثلها ، لكنها لم توفق في شئ من هذا . فتقرر الانفصال عنه ، والاقتران بـ «سيد» المنتمى سياسياً والشيوعى ، النشط ، الذى يلتقي معها في الفكر والنضال والأهداف .

وينفرد أبو بكر خالد وحده ، في كونه لم يترك الفرصة تفات منه للاستخارية من رجال الدين . رغم أنه مثقف ثقافة دينية ، ومتخرج في الأزهر لكن يبدو أن اختياره للدراسة الدينية لم يكن إلا تحقيقاً لرغبة جده . أحد علماء المهديّة وخريج الأزهر - عن غير اقتناع منه ، بما كان سبباً في موقفه من الدين ورجاله في معظم رواياته . وهو موقف واضح في ( بداية الربيع ) و ( النبع المر ) التي يصور فيها «الشيخ محمود» شاذاً متخلفاً ، ذا طريقة متخلفة منفرة خاطئة في دعوة الشباب إلى التدين . ويكفى أنه ينحاز إلى القوى الماركسية ، التي يصفها بأنها الأكثر حيوية ، وديناميكية وتطوراً ، وعقلانية .



وتأتى روايته الثالثة ( القفز فوق الحائط القصير ) : ليتوكلنا قدرته على التطور الفنى ، ويحفظه لكل ما يحدث لمجتمع من تغير : فهو فى هذه الرواية يختار تجربة جديدة يمر بها المجتمع العربى فى السودان ، تتمثل فى دخول المرأة إلى ميدان العمل ، واقتحامها مكاتب الموظفين ، مشاركة ، فاعلة ، مؤثرة . وقد وفق الكاتب فى تصوير « نجلاء » من الداخل ، واستبطان مشاعرها الخفية ، فى المواقف التى جمعت بينها وبين رفيقاتها من ناحية ، وتلك التى جمعتها وحسين أفندى وغيره من الرجال الذين كانوا قد قطعوا شوطا فى العمل ، ولا يصدقون وجودها بقربهم ، من ناحية أخرى . وفيما أعتقد أن الكاتب اقتفى أثر يوسف أدريس فى روايته « العيب » . ولا ينفى هذا عن الرواية أنها خطوة أكثر جرأة وفنية من خطوتيه السابقتين . وأنه لهنان ذو موقف ملتزم ، عرف عنه ، وشهر به ، وأنه قد تخطى بذلك كله حدود موطنه وبلده وقطره .

أما « ابراهيم اسحق » ( مواليد ١٩٤٦ ) فإنه يفرق فى الخلية إلى حد التعصب : أصدر روايتين : ( حدث فى القرية ) ١٩٦٨ و ( أعمال الليل والبلدة ) ١٩٧١ . وهو فيما يتخذ من قرية غرب السودان مسرحاً للأحداث . وتستند الفكرة المحورية عنده إلى إبراز صورة إنسان غرب السودان ، فى حياته اليومية ، وتقاليده ، وعلاقاته الاجتماعية ، ومواقفه ، وحضارته . وما يجب أن يتخذ فى مواجهة التطور الحضارى الوافد لاعلى غرب السودان فعسب ، ولكن على السودان كله : كما أنه دائم المقارنة بين القرية والمدينة ، وبين الحديق والقديم . وهو يرى ضرورة مشاركة قرية غرب السودان فى كل جهد إنسانى يستهدف إرساء دعائم الحضارة والمدنية الحديثة ، وفى روايته الثانية تتكرر مواقف وآراء وأفكار وشخصيات وردت فى روايته الأولى ، وكأنه أراد لها أن تكون الحلقة الثانية أو الجزء الثانى الذى يكتمل به وجهة نظره .

وابراهيم اسحق شغوف بالإكثار من التفاصيل والحزنيات لجراد الأبحاء

بمعرفته بها ، وليس لضرورتها الفنية . إذ نراه يرصها رصاً ويكدها تكديساً  
لا فنية فيه ولا جتمية لوجودها . ومن هنا تبدو رواياته فاقدة الحركة والحيوية ،  
باردة جامدة . وشخصياته كما لو كانت تقف في نقطة واحدة لا تتعداها ،  
متحجرة ، صلبة . فضلاً عن أنها تقدم بشكل غامض ، يدفع إلى النفور  
منها وعدم التعاطف معها . وهي تتحدث بلهجة محلية صرفة . لهجة خاصة  
بالغرب السودانى . إنه لم يحاك الطيب صالح ولا أبو بكر خالد في لغة السرد  
والحوار عندهما . ومن ثم فلأنهما استطاعا أن يقرأ خارج السودان . في حين  
فقدت رواياته كثيراً من قابلية ذبوعها وانتشارها على المستوى العربى  
أو العالمى . يضاف إلى ذلك تشبيهاته الغريبة والشاذة والردية في بعض الأحيان .

وتبلغ الرواية العربية الجديدة قمة نضجها في السودان ، لدى الطيب محمد  
صالح أحمد ، ( مواليد ١٩٢٩ ) . وهو الفنان المتميز ، ذو الشخصية الفنية  
المتفردة ، والذي يتمتع عالمه بنكهة خاصة . وهي نكهة ليست شاذة  
ولا غريبة ولا مستوردة ، وإنما هي خبرة عربية خالصة ، قوامها التربة العربية  
السودانية ، وماء النيل العظيم ، وقد خلطتهما أيدٍ مدرية ذات حنكة وخبرة .  
أو قل إنها نسيج ذو تشكيل خاص ، غزلته أنامل ماهرة . فأنت مع الطيب  
صالح لا تشعر بأنك قد غادرت وطنك ، وأهلك ، وناسك . وأنت في نفس  
الوقت ، تحسن كما لو كنت تتعامل مع أحدث العقول الأوربية وأكثرها  
تطوراً . حيث تبتدع من الأشياء العادى ، اختراعاً لا قبل لك به ، أو تؤلف  
من الجزئيات شيئاً عظيماً ذا أثر ونفع كبير .

ومهما حاولت ابتداع الكلمات والألفاظ ، فلأنى غير قادر — في النهاية —  
على أن أوفيه حقه ، ومهما كتبت في هذه الصفحات عن فته ، ومهارته ،  
فلأنى ما أكتب لا يرقى بحال من الأحوال إلى مستوى ما أبدع . إنه في حاجة  
إلى دراسات تتوفر على تأمل عالمه ، وتفهم ألفاظه ، وتعمق بنائه وهندسته  
سعماره ، والربط بين صوره وتشبيهاته ، بمجرد صدور أول عمل روائى له  
« عرس الزين » ، ثم كانت « موسم الهجرة إلى الشمال » بمثابة الإبرهامة

الكبرى لفنان عظيم ، سلّم بقدرته الفنية كل من اطلع على زوايته . فقد استطاع أن يحفر اسمه في سجل كتاب الرواية العرب الخالدين .

لم يلجأ إلى الإغراب أو التعقيد . لم يهرب بعيداً عن واقع . لم يفرض مبادئ وأفكاراً . لم يخترع شخصيات وهمية ، لم يجر وراء فلسفات مجردة . وإنما ارتبط بقريته السودانية ، وبموقفها من ماضيها ، ودورها في حاضرها ، واستشرافها لما ينبغي أن تكون عليه في المستقبل . كان صادقاً في تعامله البوحى مع عناصر قريته ، كما أخلص أيما إخلاص لمشاعره هو ، وأحاسيسه هو ، وما يريد . هو لنفسه ولقريته .

فرأياته لا تجرى أحداثها بعيداً عن قرية « ود حامد » . قد تكون « ود حامد » رمزاً للريف السودانى ، أو للمجتمع العربى فى السودان ، بكل ما فيه من قيم حضارية ، وموروث شعبى ، وموثرات مدنية حديثة ومعاصرة ، لكنها فوق كل ذلك الأرض الطيبة التى أنبتت كل هذه الأعمال الفنية الجيدة . أو القاعدة الصلبة القوية التى انطلق منها الصاروخ القاهر إلى آخر الدنيا ، ونهاية العالم . رغم أنها قابضة برراعتها وطبيعتها السمحة على ضفاف النيل .

وتعرض « ود حامد » لكل الظروف والملايسات التى تحدث لأى قرية أو مدينة . وينعكس هذا على الشخصيات ، والأحداث ، والأفكار . فمجتمع ( عرس الزين ) هادى ، مستقر . يعيش الناس فيه متعاونين ، متحابين ، تحكمهم أخلاق القرية ، وتوجههم قيم الريف البسيطة غير المعقدة . أما مجتمع ( موسم الهجرة إلى الشمال ) فإنه مجتمع عثيف ، صاخب ، تختلط فيه الأمور ، وتتغير أخلاقيات الناس ، ويقلقون من عنصر التجديد الذى لا همهم متمثلاً فى شخصية « مصطفى سعيد » الذى جعلهم يتوجسون من المستقبل المجهول . بينما انعكس ( بندر شاه ) مجتمع التفكير العميق ، والتحدى الحقيقى بين الجنيد والقديم . فحجوب ، زعيم القرية صار تمراً هزماً . بعدما تقدمت به السن وزودته الشيخوخة بعد عشرين عاماً من الكفاح والحياة فى « ود حامد » .



إن مجتمع (بندر شاه) يختلف عن مجتمع (عرس الزين) وغن مجتمع (موسم الهجرة إلى الشمال) : كان أهل «ود حامد» يسلمون زمامهم لمحجوب واجتماعه ، في استسلام تام . لكن «الطريقى ود بكري» يرفض الآن أن يسلم قيادة الشباب للشيخ الدين أضيحو - في نظره - يمثلون عنصر القديم ، بكل ما يحمل من تخلف وتسلط . وهنا يتجلى الصراع بين الفريقين ، وتتخذ المواجهة بينهما شكلا علنيا . فقد انتهى عصر التسليم ، وجاء عصر التناقضات والقلق والاضطراب . وهو عصر كان لازما على «ود حامد» أن تشهده ، بعدما شهدت عصر (عرس الزين) و (موسم الهجرة إلى الشمال) .

وشخصية الزين في رواية (عرس الزين) من الشخصيات الفنية التي لا يمكن أن تنسى بسهولة . حياته بلا مشاكل ، وبلا أحقاد . ضحكته صافية نابعة من قلبه دون تكلف أو اصطناع أو محاملة . قوى ، راقص ، ذكى ، بسيط ، ساذج ، واع ، مؤمن ، يعيش حياته بالفطرة . تراه مع النساء ، أو فوق البئر ، أو في بيوت الأفراح ، أو في الطريق يعاكس تلك ويهزل مع أخرى . في فريق الخدم ، وأماكن بيع الخمر ، وفي المزارع ، أو فوق النخيل ، يعمل في الحقل أو يسبح في النيل . إنه عالم قائم بذاته . إنه رمز للحياة ، أو قل إنه يمثل أحلام الكاتب وأمانيه التي كان يرجو لها أن تتحقق في داخل المجتمع . الزين كله قلب وعاطفة وحب وحياة . والدنيا الجميلة كما يتمناها الكاتب هي دنيا عرس الزين . مجتمع فيه نوع من التناسق الجميل ، ورواية عرس الزين رواية سعيدة تقوم على شخصيات محبة للحياة .

لكن قرية عرس الزين ، لا تبقى هادئة ، إذ سرعان ما يأتها الوافدون الذين يشيرون الخلاف والقلق . ونكون بداية ذلك في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) عندما يتدخل (مصطفى سعيد) قرية ود حامد ، فيكسب عطفهم وخيهم ،

لأنه جاءهم مزارعاً مثلهم ، وإن حمل نبت التغير والتقدم : لكنه خلف  
 حادثاً اهتزت له «ود حامد» وصلت به القرية . وفي ( بندر شاه ) أتته  
 الغريب حاملاً بلور التجديد ، وأستقبل بود وترحاب ، ثم خلف هو  
 الآخر مشكلات للقرية .

فالتجديد لازم وضروري لكل مجتمع . وهو إن لم يصطدم بعبادات  
 الناس وتقاليدهم ، فلنما يكتب له الاستمرار والبقاء ، كما أنه لا بد من عزع  
 بعض الثوابت الرواسخ التي ظن الناس أنها أصبحت ذات مناعة وخصانة .

في ( عرس الزين ) يصبح الزين هو المحرك للحدث الرئيسي ، وهو  
 الذي ترتبط به كل الشخصوس . وفي ( موسم الهجرة إلى الشمال ) يغدو  
 «مصطفى سعيد» هو المحور عندما يقد إلى ود حامد من لندن . وكذلك في  
 ( بندر شاه ) تدور الشخصيات حول «ضوء البيت» الذي غير رتبة الحياة  
 في ود حامد ، وشغل أذهان أهلها بشكله وعمله وما يروى عنه .

أما بقية الشخصوس فإن لهم أبعادهم النفسية والإجتماعية والذهنية ،  
 وأنهم بهذه الأبعاد موجودون في كل رواية ، مثال ذلك شخصية محبوب ،  
 والطاهر الرواسي ، وسعيد التاجر ، والحد . ومحبوب الذي كان شاباً في  
 ( عرس الزين ) صار كهلاً في ( بندر شاه ) ، والطاهر الرواسي الذي كان  
 في العشرين من عمره في ( عرس الزين ) أصبح رجلاً في الأربعين في ( بندر شاه ) .  
 وسعيد التاجر صار جدياً له أحفاد يساعده في عمله بالكدكان . والطريفي  
 ود البكري الذي كان طفلاً في المدرسة الابتدائية في ( عرس الزين ) أصبح  
 في ( بندر شاه ) شاباً متحرراً يحاول الدخول في معركة رئاسة ود حامد ضده  
 لئلا يحاله محبوب . بينما ينتهي دور «ود الرئيس» في ( موسم الهجرة إلى الشمال )  
 بعد حادث حسنة بنت محمود التي رفضته زوجاً لها .

والطبيب الصالح يرمم شخصياته بدقة تساعد على إدراك وجودها  
 والتعرف إليها في الواقع الفعلي ، بنفس الملامح والصفات والطبائع

والسلوك . سواء في ذلك الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية .  
وكل شخصية عنده ترمز إلى مرحلة أو إلى فكرة أو إلى منزع ما . فشخصية  
محبوب ، رمز القناعة والاستقرار وحب السودان وعشق القرية : فهو  
قروى واع مرتبط بالأرض ، يدرك بفطرته ما يعجز عنه الآخرون . لكنه  
في موسم الهجرة إلى الشمال بدأت شخصيته تفقد شيئاً من ثباتها بعد حادث  
« حسنة بنت محمود » ، فأخذ يضيق بحياة ود حامد التي انتابها رياح  
التغير . ومالبث أن هرم في ( بندر شاه ) وهزم من شباب ود حامد الذين  
رفضوا قيادته .

وترمز شخصية « ود الرئيس » في ( عرس الزين ) إلى وجه المجتمع  
الذي يهتم بالأمور الجنسية المتعلقة بالمرأة . ويلتزمه هذه الصفات في ( موسم  
الهجرة إلى الشمال ) ، حيث تكون نهايته بسبب ممارسته هوايته مع « حسنة  
بنت محمود » . أرملة مصطفى سعيد التي رفضته بشدة ، ولكنه أصر على  
الزواج منها فقتلته وقتلت نفسها . ونخلص الكاتب من هذه الشخصية في  
بداية التغير يدل على عدم تعاطفه معها . وعلى أن مثل هذه الآراء في  
المرأة ينبغي أن تزول .

والخمين يعكس عمق الإيمان الشعبي بالأولياء الصالحين ، ومدى  
ارتباط المجتمع بظاهرة التصوف . بسبب دعواته أثمرت البلد خيراً في  
الزراعة وثمار التخيل في ( عرس الزين ) . وتمر ذكره في ( موسم  
الهجرة ) فتتحقق إدعواته لمحبوب ، ويرجع سيف الدين إلى رشده  
« يصبح متديناً » وفي ( بندر شاه ) يسأل « سعيد عشا البائتات » النصر على  
الناظر ، فيكون له النصر . والكاتب يستخدمه ليحل جميع عقد رواياته  
عن طريق المعجزة . وهو هنا متأثر بالثقافة الدينية التي تعيش في السودان  
بصورة واضحة في حياة الناس . إن لمسة التصوف والروحانية التي تظهر  
في أعماله هي أثر من آثار ثقافته الدينية ، وارتباطه بالمجتمع السوداني



الذى يستمد الكثير من أفكاره ومشاعره من الصوفية وبخاصة في البيئات الشعبية .

وشخصية الطريفي في (بندر شاه) لها دور هام بدأ في (عوس الزين) واتضح في (بندر شاه) . وهو يمثل الحضارة العصرية ، بل إنه شريحة من حياة الطيب صالح نفسه ، يلتقى مع محبوب ومصطفى سعيد ، لتكتمل شخصية الكاتب ، وبعض تطلعاته النفسية التي لم يستطع تحقيقها في الواقع . فكل شخصية تعكس تطلعا أو رغبة للطيب صالح ، أو نظرة إلى الأحداث أو إلى الحياة العربية العالمية والمحلية ، وإذا نظرنا إلى شخصية « مصطفى سعيد » بالذات في روايته ( موسم الهجرة إلى الشمال ) سنجد أنها ترمز إليه هو . إنه خليط من شخصيات عديدة ، يهدف إلى تجسيد بعض المعاني والقضايا الإنسانية والنفسية والسياسية والحضارية . إنه شخصية مصنوعة من الأحلام والافتراضات والاحتمالات .

إن أوروبا التي منحت مصطفى سعيد العلم قد مزقت شخصيته . بدأ هذا العربي القادم من أعماق القارة الأفريقية أعجوبة تلفت الأنظار . وما أسرع ما تهافتت عليه النساء . ولم يستطع الكبت التاريخي الطويل القائم في أعماقه أن يتماسك ، فهو يمزق بسرعة ، وتحوّل إلى ملذّب إذ تسبب في انتحار فتاتين ، وحطم امرأة متزوجة ، وقتل زوجته التي بدت له عصية المنال . فحكم عليه بالسجن . وحين انتهت مدة عقوبته عاد إلى وطنه موليا . أوروبا . ظهرة ليعيش في قرية « ود حامد » في ريف السودان . يعمل في الزراعة . وينظم الجمعيات الزراعية . ويتزوج امرأة ريفية ، وينجب طفلين ، ويبدو بين الناس مقلدا محترما . مصطفى سعيد ليس إنسانا شاذاً ، ولكنه إنسان من الشرق أفيدته أوروبا . لقد استوعب عقله ثقافة الغرب وعلمه ، ولكن المجتمع الأوربي حطم قلبه ففقد الرغبة في الحياة . جرده المجتمع الغربي من الحب فأصبح إنسانا .

نجاوياً وسرعان ما استرد الغرب منه ما أعطاه إياه وتركه هشيماً . لقد بهرته نساء أوروبا ، وتهاقت عليه ، فأراد أن يغزو الغرب جنسياً كما غزاه الغرب ثقافياً ، فتحول إلى زير نساء ، إلا أنه بعد رحلة شاقة ومدمرة مع الزيف والكذب والخداع في المجتمع الغربي ، يعود إلى أرضه كي يخلصها ، وكي يبدأ حياة جديدة مع زوجته السودانية التي أحبت كثيراً لحاجتها إليه ، ولأنها وجدت فيه ما يجذبها إلى عالم أرحب من عالم قريتها الضيق المحدود البسيط .

وعن طريق مصطفى سعيد استطاع الطيب صالح أن يسجل في روايته ذات الأسلوب المتقدم ، الجانب الأكثر عنفاً في العلاقة بين الشرق والغرب ، ذلك أنه كان مهتماً بالعلاقة بين العرب وبين دول غرب أوروبا الاستعمارية . فقد كنا نتصورهم عالمياً من الإنحلال الجنسي ، وهم يتصورون أننا عبيد . وهذه الأوهام عندنا وعندهم خلقت كثيراً من المأسى . ومن ثم فإن مصطفى سعيد كان يتصرف بإحساس مضاد ، فيه شيء من البحث عن الثار . إذ أن الحضارة الغربية تمثل فهماً مريضاً للشرق وهو فهم مليء بالأوهام ، كما كان مصطفى سعيد يمثل فهماً لأوروبا بخاطئاً ومليئاً بالأوهام . وقد جسّد الطيب صالح من خلال شخصية مصطفى سعيد الصراع الحضاري بين الشرق العربي وبين الغرب الأوروبي ،

والطيب صالح يربط بين الشخصية كرمز في الحياة وبين اسمها . مثل : سعيد اليوم ، عثمان الظرشاء ، ود الرئيس ، في ( عرس الزين ) . ومصطفى سعيد في ( موسم الهجرة ) . وتتطابق أسماء الشخصيات مع أدوارها بشكل واضح في ( نندرشاد ) . محمود خليفة ، ود مفتاح الحزنة ، فالأسماء تعكس منلوك أصحابها وتصرفاتهم وميائهم . وربما ارتبطت أسماء الشخصيات بملامح من الملامح النفسية أو الأخلاقية لأصحابها ، وهي مسألة يبدو أن الكاتب فطن إليها جيداً ، وتعمدها بذكاء . « حسن تمساح » ، « ليتا ود جبر الدار » ، « نخت أبو البنات » ، « سليمان آكل النبق » ، عبد المولى ود مفتاح الحزنة ، « الكاشف ود رحمه الله » .

و فوق ذلك فإن الطيب صالح يتميز بقدره الفائقة على مزج الواقع بالجراحة والأسطورة والحكايات الشعبية المتداولة . ولا شك أنه أضفى على شخصيته « الزين » أبعاداً وظلالاً خيالية وأسطورية ، جعلها تكن في وجداننا وعقولنا . وكذلك الحال بالنسبة إلى شخصية مصطفى سعيد ، وبندر شاه ، ثم حفيده « مريود » . نحن في رواياته نشعر وكأننا أمام عالم فريد ، هو مزيج من الروى والأحاسيس والوقائع والأحداث والجلال والجمال والبساطة . إنه ينظر إلى الأحياء والأشياء نظرة متعمقة صوفية في أساسها . بالمعنى التقدمي للصوفية ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور على الراعي . نظرة تفاذة تؤمن بأن وراء ما نراه أمامنا من أشياء ، أشياء أخرى وأشياء . وأن أساليب التعامل مع هذه الأشياء تراوح بين التغيير بالوسائل المادية والتأثير بقوة الروح ، ذلك العالم الخفى الذى يتداخل مع عالمنا المادى ويتغلب عليه أحياناً رغم عدم التفاتنا إليه الالتفات الكافى والواجب .

بهذه النظرة الصوفية التقدمية ينظر الطيب صالح إلى الناس والأرض والزرع والعلاقات والأفكار وسائر الأحياء والأشياء ، وينزع منها جميعاً قيمه الأخلاقية وعمله الفنى وموقفه الفكرى :

والمرأة عند الطيب صالح عنصر رئيسى وفعال ، لا تخلو منها رواية من رواياته . قوية ، ذات إرادة صلبة ، قادرة على الاختيار ، متقدمة ، هى التى تتقبل عنصر التجديد وتستوعبه أكثر من الرجل . وهذا هو الذى قامت به « حسنة بنت محمود » فى ( موسم الهجرة ) عندما تزوجت مصطفى سعيد الذى كان بداية لعنصر التجديد فى ود حامد ، وهو ما فعلت « فاطمة بنت جبر الدار » فى ( بندر شاه ) عندما قبلت الزواج من « ضو البيت » رمز الحضارة الوافدة ، وهو ما نجده عند « مريم » فى ( مريود ) ذات النداء التقدمى والحلم الحضارى الذى ظل يتردد فى وجدان « مريود » وكأنها تحدد خطوات المستقبل المتقدم وترفض كل صور المجتمع القديم المتخلف : ( تسكن البندر سامع .. البندر .. المويه بالأنابيب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد



فاهم ؟ . أتميلات وتطورات استباليات ومدارس وحاجات وحاجات .  
 البندر . . فاهم ؟ . الله يلعب ود حامد ، فيها المرض والموت ووجع الزاس .  
 أولادنا كلهم يطالعوا أفندية . فاهم ؟ زراعة أبدأ ، وحياة منحجوب أخويا  
 زراعة مانزرعها أبدأ ؟ .

إنه الاختيار الأخير لود حامد . وهو اختيار حاسم وأخير . حددته  
 « مريم » التي تشربت أحلام « نعمة » في ( عرس الزين ) وحسنة في ( موسم  
 الهجرة ) وفاطمة في ( بندر شاه ) . لقد استفادت من تجاربهن . وتفهمت  
 ظروفهن ، وتحدث كل المواقف التي صادفهن ، وأهملت تعلم صياغتها  
 النهائية لتطلعنهن نحو حياة أفضل في مجتمع متطور ، يمتد فيه التغيير ليشمل  
 كل جوانبه ، حتى يتحقق حلم الحياة الذي يتنبأ به الطبيب صالح ، الضمير  
 الحلي ، والقلب النابض ، والرمومتر بانغ الدقة والحساسية : فنناً وإنساناً .

## ما بعد الكلام:

تبين لنا خلال الكلام، أن الرواية فن غربي بحث . بأصوله التي حددناها، وبقيمه الفنية ومعاييره الموضوعية التي رسمها له كبار النقاد والأدباء . وإن كل الباحثين والدارسين الجادين ، من زملائنا وإخواننا العرب، أعلنوها صريحة ، بأن التراث لم يشكل قاعدة أو منطلقاً للرواية العربية الحديثة . وأن الموروث لم يفد أبداً كتابنا المعاصرين . بل إن من الجيل المعاصر من لم يطلع على تراثنا بعد . فكيف بنا نقول إن التراث مؤثر ، أو إن الرواية العربية الحديثة امتداد له ؟

وكل من يحاول إثبات عكس ذلك ، فإنه يبحث في فن آخر ، ويتحدث في ميدان آخر ، ليس هو الرواية الفنية بأي حال . فإن حركة الرواية العربية في مسيرتها ، وفي كل البلدان العربية ، كانت ترمم خطى الرواية الأوروبية ، في شكلها الفني ، وبنائها ومعمارها . أما المضمون ، فإنه كان غريباً لدى الكتاب الواعين الذين يفهمون دورهم في مجتمعهم . والذين يستفيدون من تجارب الغير . وهم لم يتركوا أبعاد ما يفعلون . لكن المضمون كان غريباً لدى بعض الذين انبهروا بالغرب جملة وتفصيلاً ، فراحوا يستوردون منه كل شيء .

ولا يعيبنا ذلك بالمرّة . فقد أعطينا أوروبا من حضارتنا وثقافتنا قروناً طوال . ولكن المعيب حقاً ، هو أننا حتى الآن لم نبتدأ خلق الرواية العربية ذات الملامح العربية الخاصة بنا: شكلاً وموضوعاً ومضموناً . فكراً وصياغة: موضوعات وقوالب فنية . ولتستلهم التراث الشعبي أو للرسمي ، ولتستفيد من الأساطير ، والفنون الشعبية ، والحكايات ، والسير . ولتتأثر بتجارب العالم ولتقتبس من الموسيقى ، والفنون التشكيلية والسينما ، بشرط أن تظل علينا في النهاية ، رواية عربية فنية ، ذات ملامح عربية ، وقسمات جذع عربية . وكنّانا محاكاة وتقليداً ، وانهاراً بالغرب .

وفي تصوري أن الرواية العربية المرتقبة ، رواية قصيرة ، صغيرة الحجم - تقول كل ما تريد أن تقوله بشكل مكثف شديد الكثافة ، مركز عظيم التركيز. ملء بالحركة ، مفعم بالحياة ، يتناسب وظروف القارئ . يتوسل الكاتب فيها بلغة فنية مفهومة . يجهد الكاتب في إنتخابها وتركيبها . بدلاً من التقرير ، أو التبذل ، أو اللجوء إلى اللهجات المحلية . وهي الرواية التي لا تكون مادتها في ناحية ، ومعالجتها الفنية لها في ناحية . بحيث يكون هناك إنسجام في البناء ، وتداخل في التكوين ، ومزاوجة بين المادة والمعالجة .

وهي الرواية التي لا تقدم رؤية سكونية قاصرة عن فهم حركة التاريخ ، واستيعاب صراعاته ، ومواكبة حاضره ، وضبط نبضاته . ولست أدري لماذا كان الكتاب يصرون على الجري وراء ما حدث ، وما مضى ، وما كان . ولا يهتمون بما يحدث ، ربما يقع ، وبما يكون الآن . ولست أدري لماذا اهتم الروائيون بشخصية المثقف البورجوازي الصغير ؟ ! ألاهم يجدون أنفسهم فيه ؟ أم لأنه يمثلهم ويمجد تكوينهم وطبيعتهم ومشاكلهم وأحلامهم ؟ ! أم لأن نجيب محفوظ نجح في أن يصبح ممثلاً للرواية العربية طوال الخمسينيات لأنه تخصص في تصوير البورجوازية الصغيرة ؟ !

على أية حال ، خضعت الرواية العربية في مسيرتها ، للأوضاع السياسية والاجتماعية ، التي فرضت نفسها على الرواية بشكل واضح . لأن الواقع الاجتماعي والسياسي يفرض نوعاً من السلوك على الفرد . كما يفرض عليه استخداماً معيناً للغة ، وللشكل الأدبي والفني ، ومن هنا اعتمدت معظم الروايات العربية الحديثة الواقع الإنساني العربي ، زمانياً ومكانياً .

وإن كان هذا لا يمنع أن الرواية العربية فوجئت بحديثين معاصرين . هما ما حدث في ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ ، ثم ما تبعه في ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .

ومما كشف عنه الكلام الستار فيما مضى من قول : أن شباب الأمة العربية



من كتاب الرواية يعانون أزمت لا أحد لها . أهمها ما يصادمهم به المفهوم المتخلف للرواية . وما يصطنعه التقليديون من المثقفين من رفض لكل جديد . وما قد يبتكره الأحياء من كتبة الأدب الذين يعتلون مناصب أدبية إدارية . وما يعترضهم من ظروف حياتهم وتكوينهم الطبقي والمعيشي . وما يصادفهم من تحديات الواقع السياسية والاقتصادية والفكرية . وتحديات الطبع والنشر والتوزيع . وابتعاد التقدمات ، والمقوم ، راضياً أو مرغماً .

وينحط من يظن من كتاب الرواية أن الابتعاد عن الواقع ، أو عن أرضه وموطنه ، أو عن أهله وناسه ، بالجسد أو بالفن ، بالموضوع أو بالشكل ، من الممكن أن يخلق له مجداً أو تاريخاً أو قيمة فنية مؤثرة . فالنضال بالفن وبالكلمة وبالرواية ، من أرض المعركة ، خير ألف مرة من الكفاح على بعد . . . حتى وإن كان هذا البعد قريباً !

إن البعد — بالاختيار أو بالإرادة — لا يساعد على أن يصور كتاب الرواية مجتمعهم ، ولا على أن ينقدوا سلبياتهم ، ولا على أن يتابعوا حركته ، ولا على أن يؤدوا دورهم ، ولا على أن يشعروا الجماهير بوجودهم وبفهمهم وبموقفهم . وهم في مواطنهم الجديدة — إن لم تكن مهاجرهم — يصبحون بين اثنتين : إما أن يفتعلوا تصوير هذه المواطن — المهاجر ، وهم لم يعيشوا ظروفها ، ولم يتفاعلوا مع واقع الناس فيها ، ولم يعوا أبعادها . وإما أن يتحولوا إلى مواطنهم الأولى صارخين ، معلنين الشعارات ، متوسلين بالخطب الرنانة . وهي أدوات بعيدة عن الفن : وهم — بالتأكيد — لن يتمكنوا من اتخاذ موقف من تلك المواطن الجديدة — المهاجر . ولا من نقد سلبياتها . وهكذا تشل قدراتهم الفاعلة ! ويصبحون — أخيراً — في موقف لا يحسدون عليه . فلا إمكانية لتأثيرهم وأداء دورهم في مواطنهم الجديدة — مهاجرهم ، ولا قدرة لهم على إيصال أعمالهم وأفكارهم ورؤيتهم إلى مواطنهم الأول الأصلي . عندئذ يكون فقدان التوازن ، بل ضياع الدور ، وتوقف الرسالة .

وما هكذا ينبغي أن ينتهى الأمر بكاتب الرواية . الذى ينطلق منه من  
وعى فكرى وجمالى واجتماعى متكامل . ومن خلال رؤية كلية شاملة .  
تؤمن بالواقع ككل ، وبدور الكاتب إزاء هذا الواقع الذى يراه يومياً ،  
ويحتك به يومياً ، ويتعمق فى كل جزئية من جزئياته . ويعمل على تغييره  
بصفه دائمة . وما هكذا تقف مسيرة الفن الخلاق ، الذى ينبع من الذات ،  
ويتمجه نحو تأويل الواقع وتفسيره وتعمقه وتحليله ، مستهدفاً تلمس  
الجوهر الإنسانى فى تجربة الإنسان والمجتمع والحياة .

## أولاً : المصادر الأساسية

نقد أثبتنا في المتن كل الروايات التي اعتمدنا عليها . مشيرين إلى تاريخ صدور كل منها . وهي كثيرة جداً . ومن ثم فإننا رأينا أن إثباتها هنا للمرة الثانية ، يعتبر تزييداً وتكراراً لا داعي له . وبخاصة أننا اعتمدنا على متابعتنا المتصلة لكل ما يصدر في عالمنا العربي من روايات . كما أننا نقوم حالياً بإعداد دليل للرواية العربية ، بمثابة ثبت إحصائي ، يشبه إلى كبير دليل القصة المصرية القصيرة ، الذي أصدرناه ١٩٧٢ ، خدمة للباحثين والدارسين .

## ثانياً : مراجع عامة

### أولاً : مؤلفات باللغة العربية :

( ١ ) أبوزيان السعدى : ( الأدب التونسي المعاصر ) .. تونس . ١٩٧٤ .

( ٢ ) أحمد رضا حوحو : ( مع حمار الحكيم ) قسنطينة - الجزائر . ١٩٥٣ .

( ٣ ) أحمد محمد عطية : ( البطل الثورى في الرواية العربية ) دمشق . ١٩٧٧ .

( ٤ ) ادمون ولسون : ( قلعة أكسل ) ترجمة جبراهيم جبرا - بغداد . ١٩٧٦ .

( ٥ ) ادوين موير : ( بناء الرواية ) ترجمة إبراهيم الصيرفى - القاهرة . ١٩٦٥ .

( ٦ ) آلن روب جرييه : ( نحو رواية جديدة ) ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف - د. ت .

( ٧ ) أ . م . فورستر : ( أركان القصة ) ترجمة كمال عياد جاد - القاهرة . ١٩٦٠ .

( م ١٧ - الرواية الحديثة )



- (٨) انجيل بطرس سمعان : ( نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ) ترجمة - القاهرة ١٩٧١ .
- (٩) إيفان تورجنيف : ( دخان ) ترجمة وتقديم شكري عياد - القاهرة ١٩٥٩ .
- (١٠) باسم عبد الحميد حمودي : ( في القصة العراقية ) - بغداد ١٩٦١ .
- (١١) برناردش فورتو : ( عالم القصة ) ترجمة د . محمد مصطفى هدارة - القاهرة ١٩٦٩ .
- (١٢) جعفر الجليل : ( القصة العراقية قديماً وحديثاً ) - بيروت ١٩٦٢ .
- (١٣) جورج سالم : ( المغامرة الروائية ) دمشق ١٩٧٣ .
- (١٤) جورج لوكاتش : ( دراسات في الواقعية الأوربية ) ترجمة أمير اسكندر - القاهرة ١٩٧٢ .
- (١٥) جون فليشر : ( اتجاهات جديدة في الأدب ) ترجمة نجيب المانع - بغداد ١٩٧٤ .
- (١٦) د . حسام الخطيب : ( سبل المورثات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ) القاهرة ١٩٧٣ .
- (١٧) د . حسام الخطيب : ( الرواية السورية في مرحلة النهوض ) - القاهرة ١٩٧٥ .
- (١٨) د . حسام الخطيب : ( دستورفسكي - حياته المضطربة ) - القاهرة ١٩٥٦ .
- (١٩) د . حسام الخطيب : ( تاريخ الرواية الحديثة ) ترجمة جورج سالم - بيروت ١٩٦٧ .
- (٢٠) د . رجاء النقاش : ( أدباء معاصرون ) - القاهرة ١٩٧١ .
- (٢١) د . ريميس عوض : ( دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية ) - القاهرة .
- (٢٢) د . روبرت همفري : ( تيار الوعي في الرواية الحديثة ) ترجمة د . محمود الربيعي - القاهرة ١٩٧٤ .
- (٢٣) د . مهدي القلماوي : ( ذكرى طه حسين ) - القاهرة ١٩٧٤ .
- (٢٤) ( مختصر حول نظرية الرواية ) - القاهرة ١٩٧٣ .

(٢٣) د. سهيل ادريس : ( محاضرات عن القصة في لبنان ) -

القاهرة ١٩٥٧ .

(٢٤) سومرست موم : ( عشر روايات خالدة ) ترجمة سيد جاد -

القاهرة ١٩٧١ .

(٢٥) د. شاكر مصطفى : ( القصة في سوريا حتى الحرب العالمية

الثانية ) القاهرة ١٩٥٧ .

(٢٦) د. شكري عياد : ( الأدب في عالم متغير ) - القاهرة ١٩٧١ .

(٢٧) د. طه محمود طه : ( القصة في الأدب الإنجليزي ) - القاهرة

١٩٦٦ .

(٢٨) عبد الإله أحمد : ( نشأة القصة وتطورها في العراق ) -

بغداد ١٩٦٩ .

(٢٩) عبد القادر حسن أمين : ( القصص في الأدب العراقي الحديث ) -

بغداد ١٩٥٦ .

(٣٠) د. عبد الكريم الأشقر : ( دراسات في أدب النكبة ) - دمشق

١٩٧٥ .

(٣١) د. عبد المحسن طه يبر : ( تطور الرواية العربية الحديثة في مصر )

القاهرة ١٩٦٣ .

(٣٢) حمدان بن ذريل : ( الرواية العربية السودانية ) - دمشق

١٩٧٣ .

(٣٣) عز الدين الملبلي : ( الأدب التجريبي ) تونس ١٩٧٢ .

(٣٤) علي الدوعاجي : ( تحت السور ) تونس ١٩٧٥ .

(٣٥) علي مجواد الطاهر : ( في القصص العراقي المعاصرة ) بيروت

١٩٦٧ .

( محمود أحمد السبيعي : رائد القصة الحديثة

في العراق ) بيروت ١٩٦٩ .

(٣٦) د. عمر الطالب : ( الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية )  
بيروت ١٩٧١ .

( الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث )  
بغداد ١٩٧١ .

(٣٧) غالى شكرى : ( الرواية العربية في رحلة العذاب )  
القاهرة ١٩٧١ .

( زمة الجنس في القصة العربية ) القاهرة  
١٩٧١

(المتنمى دراسة في أدب نجيب محفوظ)  
القاهرة ١٩٧٤ .

(٣٨) د. فاطمة موسى : ( بين أدبين ) — الأنجلو المصرية — د. ت .  
( في الرواية العربية المعاصرة ) — القاهرة  
١٩٧٢ .

(٣٩) فردريك ج هوفمان : ( القصة الحديثة ) ترجمة بكر عباس —  
بيروت ١٩٦١ .

(٤٠) ليون ايدل : ( القصة السيكولوجية ) ترجمة د. محمود  
السمره — بيروت ١٩٥٩ .

(٤١) مارسيل اهرار : ( تاريخ الأدب الرومى ) بيروت ١٩٥٧ .

(٤٢) محسن جاسم الموسوى : ( الموقف الثورى في الرواية العربية ) —  
بغداد ١٩٧٥ .

(٤٣) محمد حسن عبد الله : ( الواقعية في الرواية العربية ) القاهرة  
١٩٧١ .

(٤٤) د. محمد زغلول سلام : ( القصة في الأدب السوداني الحديث )  
القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٥) محمد صالح الجابري : ( القصة التونسية : نشأتها وروادها )  
تونس ١٩٧٥ .



(٤٦) محمد الفاضل عاشور: ( الحركة الفكرية والأدبية في تونس )

تونس ١٩٧٢ .

(٤٧) د. محمد يوسف نجم: ( القصة في الأدب العربي الحديث في

لبنان ) القاهرة ١٩٥٢ .

(٤٨) هنري توماس : ( أعلام الفن القصصي ) ترجمة عثمان نوية .

(٤٩) يانكولا فرين : ( تعريف بالرواية الروسية ) ترجمة

محمد الدين حفي ناصف - ١٩٦٢ .

(٥٠) د. يوسف عز الدين: ( الرواية في العراق - تطورها وأثر

الفكر فيها ) - القاهرة ١٩٧٣ .

( القصة في العراق - جنورها وتطورها )

القاهرة ١٩٧٤ .

ثانيا : مؤلفات باللغة الانجليزية :

(51) The Craft of Fiction - Percy Lubbock London 1908.

(52) The English Novel - Walter Allen - 1908.

(53) The Nineteenth Century Novel - Arnold Kettle 1972.

(54) The Novel and the People - Ralph Fox - 1937.

(55) The Novel-Modern Essays in Criticism-Mouris Sherwood.

(56) The Rise of the Novel - Ian Watt - 1957.

(57) A Short history of English Literature - IFOR Evans. 1963.

(58) Story - An Introduction To Prose Fiction - Arthur Foff.

(59) The Technique of Modern Fiction - Jonathan Raban - 1968.

ثالثا : رسائل وبحوث لم تنشر :

(٦٠) الرواية السودانية الحديثة : « مابكر الأمين الدرديري » مخطوط

بكلية الآداب جامعة القاهرة - رسالة دكتوراه ١٩٧٥ .

- (٦١) أثر هزأمة يوثيق الرواية العربية : شكرى عزيز الماضى —  
مخطوط بمعهد البحوث والدراسات العربية العالية — رسالة ماجستير ١٩٧٧ .
- (٦٢) الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية : عبد إله  
أحمد — مخطوط بكلية الآداب — جامعة القاهرة — رسالة دكتوراه ١٩٧٦ .
- (٦٣) تطور الرواية العربية الحديثة فى الشام — إبراهيم عبد الرحيم  
سعد السعائين — رسالة دكتوراه — مخطوط بكلية الآداب جامعة القاهرة —  
١٩٧٨

• • • • •

• • • • •

## كتب أخرى للمؤلف

- ١ - تطور فن القصة القصيرة في مصر ... .. دار الكاتب العربي ١٩٦٨
- ٢ - مصر وظاهرة الثورة ... .. دار النهضة الحديثة ١٩٦٩
- ٣ - ثور الجماهير الشعبية ... .. دار الجامعات المصرية ١٩٦٩
- ٤ - حول الفكر الاشتراكي ... .. دار النهضة الحديثة ١٩٧٠
- ٥ - دليل القصة المصرية القصيرة ... الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٦ - الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى ... .. دار التراث ١٩٧٧
- ٧ - القصة القصيرة ... .. (كتابك) دار المعارف ١٩٧٨
- ٨ - بحوث ودراسات أدبية ... .. (اقرأ) دار المعارف ١٩٧٨
- ٩ - اتجاهات القصة المصرية القصيرة ... .. دار المعارف ١٩٧٨



## محتويات الكتاب

الصفحة	
٣ - ١٣	ما قبل الكلام
١٥ - ٨٥	الفصل الأول : الرواية العربية في مصر
٨٧ - ١٥٣	الفصل الثاني : الرواية العربية في الشام
١٥٥ - ١٨٤	الفصل الثالث : الرواية العربية في العراق
١٨٥ - ٢٢٩	الفصل الرابع : الرواية العربية في المغرب العربي
٢٣٠ - ٢٥٢	الفصل الخامس : الرواية العربية في السودان
٢٥٣ - ٢٥٦	ما بعد الكلام
٢٥٧ - ٢٦٢	مراجع عامة

رقم الإيداع ٨٠/٣٠١٧

مطابع سجل العرب

٩ شارع عماد الدين - ت ٩٢٢٧٠٦



## هذه البانوراما

● في المكتبة، وتأكيداً للرؤية العربية التي ينطلق منها الناقد الدكتور سيد حامد النّسّاج .  
هذا البحث له أن يقدم للمكتبة العربية - أول دراسة نقدية في العالم العربي عن  
"الكتابة العربية المعاصرة في المغرب الأقصى" ١٩٧٧ .

● في كتابه « القصص القصيرة » ١٩٧٨ هذا الفن الأدبي في أربع دول عربية .

● في كتابه يعرف القارئ العربي العام بالخطوات والمراحل التي مر بها فن الرواية في كل من :  
مصر ، والشام ، والعراق ، والمغرب ، والسودان .

● في كتابه عدم الإغراق في التفاصيل والجزئيات ، فابتعد عن التقيّد والتعقيد . وسحاول  
الانطلاق من أسر الأكاديمية .

● في كتابه الإسهام في التثقيف العام ؛ متوجّهاً إلى هذا الإنسان العربي ، الذي اتهم طويلاً  
باللامية . دون أن يسعى المثقفون إليه . وذلك في شكل يعاونه على مشاركتهم والاندماج  
في عالمهم .

١١٤٩٩١ / ٠١

Bibliotheca Alexandrina



0314159

١٩٥